El mundo en el ensayo, el ensayo en el mundo: es preciso insistir en que la inscripción del ensayo en el mundo —tal, por ejemplo, en un sistema de géneros y tipos literarios— no sólo debe contemplarse como el vínculo mecánico entre texto, intertexto, contexto, etcétera, sino también como el modo en que en el seno mismo del ensayo se representa, interpreta, despliega, reactualiza y resimboliza esta relación con el mundo.

Hemos querido por fin demostrar que es necesario volver a hacer más sutiles los análisis, dejar que nuestra búsqueda quede permeada por la experiencia estética comunicada y deslindar los planos de discusión. En *El giro cultural*, Fredric Jameson dice que la coyuntura de discusiones en los últimos años ha estado caracterizada por una indiferenciación de campos. Este fenómeno ha alcanzado también al ámbito del ensayo. Por nuestra parte, uno de los hilos conductores del presente texto ha sido precisamente la afirmación de la necesidad de recomplejización de los debates que se han dado a partir de Montaigne, referencia indispensable, y el redescubrimiento de una tercera dimensión, donde confluyen en una nueva puesta en relación el horizonte ético, epistemológico y estético, y cuya explicitación se hizo posible a partir del surgimiento del ensayo, cuyo estudio es un desafío para el avance de los estudios literarios.

III. PRESENTE DEL ENSAYO

Más acá y más allá del texto

Para ingresar al mundo del ensayo nos proponemos atender a ese *big bang* de sentido que, bajo la sencilla fórmula del "yo opino", resulta el detonante de un acto enunciativo e intelectivo de amplios alcances. El ensayo no se reduce a lo dicho y lo pensado, sino que pone en evidencia el decir y el pensar como actividades que a su vez se inscriben en el horizonte de lo decible y lo pensable.

A lo largo del presente capítulo se reflexiona sobre los alcances del acto enunciativo e intelectivo que el ensayo representa a través de su propio despliegue, traducido en una configuración literaria, y de la no menos activa participación del lector en la experiencia reflexiva y valorativa que el texto ofrece. El ensayo es así configuración artística de un acto de intelección y base de un posible contrato de lectura: *el que piensa escribe*.

Este acto de intelección no resulta, como veremos, de escasas consecuencias: el autor del ensayo anticipa evaluativamente y recorta el asunto a tratar, lo participa a alguien, da sentido a aquello que a su vez dará sentido al texto, en un proceso de mutua implicación entre el juzgar y lo juzgado que para ser traducido requiere de una formulación paradójica.

Cuando el lector común lee un texto para saber cuál es la opinión responsable de un determinado ensayista sobre cierta

cuestión está ya atendiendo de manera sintética a todos estos elementos: sabe que se acercará a ese tema determinado a través de la versión responsable que del mismo le brinde un autor, y que la interpretación de mundo que se ofrece se traduce en una configuración artística. El ensayo lleva la firma que avala a la vez la buena fe, la responsabilidad de su autor y la respondibilidad por su discurso, puesto que éste se piensa ya como respuesta implícita en una cadena infinita de posibles diálogos uno de cuyos eslabones es el constituido por ese texto en particular: cuando damos nuestra opinión estamos reactivando e instalando en un diálogo tácito o aun instaurando sobre nuevas bases un nuevo diálogo que de todos modos no será sino una parte de un gran diálogo ya empezado, ya siendo. Un ensayista puede así retomar una cuestión, un tema, un problema, ya muy debatidos y estudiados, para ofrecer su propio punto de vista, para seguir la discusión, para renovarla o incluso para revolucionarla, o puede también poner sobre la mesa un problema novedoso para el campo simbólico de debates en el que desea participar, y que en muchos casos ya estaba latente, implícito (aunque todavía innombrado) en su comunidad. Se trata de esa amplia gama de conceptos preformados culturalmente a que se refiere Adorno y que el texto del ensayo retoma, actualiza y reinterpreta.

La diferencia entre un ensayo y otras formas de la opinión radica en que en el primero se hace ostensible una densidad significativa, una organización discursiva, una voluntad de forma, de trabajo sobre el lenguaje y de estilo que se traducen en la configuración de un texto nuevo, con su propia especificidad, con su propia opacidad, con su propia intransitividad, que a su vez se reviste de marcas específicas que nos remiten a una nueva condición de diálogo y debate en un campo literario o intelectual determinado. De este modo, la opinión primordial del ensayista queda traducida en una forma específica nueva que, sin embargo, no pierde

su vínculo con las dinámicas del pensar y del decir que le dieron origen, puesto que remite permanentemente a esas condiciones primeras, a ese comienzo o *big bang* que resulta clave para el género y cuyas marcas quedan puestas en él: el ensayo porta las marcas de un estilo del pensar y de un estilo del decir.

¿Cómo vincular entonces esas dos órbitas que hemos dado en llamar el *más acá* y el *más allá* del ensayo? Recordemos que el *más acá* apunta al momento mismo de la enunciación de un acto de intelección, al decir y al pensar, y a las condiciones en que se da esa producción enunciativa, así como a la inscripción del discurso ensayístico, en cuanto ejercicio de responsabilidad y respondibilidad, en un conjunto de prácticas, representaciones y procesos de simbolización que sólo las herramientas desarrolladas en los últimos años por diversas vías de indagación —con el antecedente fundamental de autores como Foucault, Bourdieu, Said— permiten entender a cabalidad. Es también gracias a la pragmática que hemos comprendido que todo discurso es la celebración de un acuerdo, la firma implícita de un contrato, la actualización de una serie de papeles sociales y culturales.

Por su parte, el *más allá* del texto nos envía a su inscripción en un horizonte de sentido, en esa esfera de lo pensable y lo decible y en ese enlace entre el texto y la vida que ya los autores mencionados en las primeras páginas de este libro lograron atisbar. El *más allá* del texto representa su vínculo con la vida, el enlace con ese mundo de sentido que es fundamento del ensayo pero que no puede comprenderse a su vez como tal hasta tanto no se dé como instaurado por el propio ensayo, en un doble movimiento de implicación que nos lo muestra como causa y consecuencia a la vez de ese momento de intelección fundacional propio de todo ensayo. Parafraseando la paradoja benjaminiana, podemos decir que todo ensayo apunta a un más allá de sentido que lo funda pero que a su vez sólo el texto concreto y su

lectura permiten entrever mediante el despliegue de su actividad configuradora. Lo ensayado, lo interpretado, se nos muestra como prerrequisito del ensayo y como un *a priori* de la actividad interpretativa, aunque sólo lo podamos descubrir a través del propio texto, de modo tal que se encuentra antes y después de su necesaria apertura al mundo.

De allí entonces esa condición abismal del ensayo, que radica en la copresencia de todos estos elementos y en sus múltiples vínculos de implicación, en su representación como un proceso configurador activo que se reactualiza además con cada lectura, y que se traduce en ese primer rasgo que consideramos clave: el presente del ensayo.

En lo que sigue, y para reabrir el tema desde nuevas perspectivas, nos dedicaremos a repensar éstos y otros rasgos del ensayo frecuentemente desatendidos por la crítica, y en particular a insistir en que nos encontramos ante un tipo de textos que representa el acto de intelección mismo en su propio despliegue, y por el que se hacen evidentes tanto las propias condiciones de enunciación como la actividad interpretativa que se está llevado a cabo.

En el ensayo *el que escribe es el que piensa*: el ensayo hace ostensible su despliegue interpretativo en el presente. Se trata además en su caso de la representación del acto mismo de producción: un hacer diciendo, un decir haciendo, arraigado en el presente, y una reactualización del enlace entre situación enunciativa y horizonte de sentido a través de lo enunciado.

El texto ensayístico lleva consigo marcas de presente aunque no se instala ni se agota en la provisionalidad del presente. En efecto, el trabajo que lleva a cabo el ensayista hace posible inscribir en lenguaje la experiencia a partir del impulso tensional que permite transitar del acto de enunciación al acto de interpretación, que es a la vez una forma de intelección del mundo y de participación en y de ese acto de intelección. Se necesitaron muchos años para que desde

diversas experiencias creativas y críticas se lograra ir haciendo progresivamente más clara esta intuición de Montaigne y de su tiempo: cómo representar el acto de representación, cómo representar, en su propio hacerse, el acto de intelección. Para el caso del ensayo, ese arraigo en el tiempo presente, que aparece como uno de sus rasgos definitorios ya en la pluma de Montaigne, será revalorizado en los siglos subsiguientes cuando se dé un remozamiento de la noción de opinión pública y se reaviven las condiciones de debate y la apelación a la experiencia.

Presente

Un primer rasgo evidente y definitorio del ensayo, pero cuyas profundas consecuencias han pasado inadvertidas para buena parte de la crítica (con alguna excepción que veremos más adelante), es que este tipo de textos suele estar predominantemente escrito en tiempo presente, eso es, escrito con un efecto tal que se lo muestra como una obra en el despliegue de su hacerse y no como caso cerrado.

Bien sabemos que incluso la escritura que quiere representar con la mayor fidelidad posible la experiencia, la vida, la voz, es ya necesariamente una mediatización, una versión, una representación de esa experiencia, de esa vida, de esa voz. Sin embargo, en el caso del ensayo esa representación, esa presentación del presente, se obstina en remitirnos, en hacer ostensibles, en no disimular, las condiciones de producción que le dieron origen.

El que escribe es el que piensa: he aquí una primera ley del género, que se enlaza con la re-presentación del presente en que surge el proceso de pensamiento. Esto tiene importantes consecuencias y reviste una enorme complejidad, puesto que nos remite a una amplia gama de cuestiones. El ensayo nos ofrece a través de su lectura la copresencia

de experiencia y sentido; la actividad misma de enunciar desde una situación dada se nos brinda entrelazada con la actividad misma del interpretar e inscribir la experiencia en coordenadas más amplias. El ensayo hace evidente la configuración de una forma en prosa en el momento de su hacerse a la vez que la actividad de diálogo con los lectores y con otras formas discursivas que permiten la inscripción de lo que se está diciendo en marcos de sentido más amplios. Conviven en el texto el presente de la enunciación y el presente de la explicación y la narración; la afirmación de lo particular dado aquí y ahora pero también la aseveración de lo general con mayores o menores pretensiones de universalidad; el momento mismo de articulación de las distintas formas en prosa que la dinámica del ensayo hace concurrir; lo enunciado para un lector reconvertido en el momento de enunciación y diálogo. El texto remite así tanto a la situación enunciativa del ensayista como a la interpretación general que se está llevando a cabo para un destinatario que asiste a ella en su mismo despliegue.

El tiempo presente es el propio de la exposición o la explicación, como el tiempo pasado lo es de la narración: el ensayo se da en el presente no sólo porque surge ligado a la inminencia de una situación vivida, sino también porque trata de dejar inscrito en el papel el carácter perentorio, activo, eléctrico, de la indagación del sentido, mostrarlo en su propia dinámica y participarlo.

Michel de Montaigne inaugura el género en un doble movimiento genial: hablar en presente para dar cuenta del presente. Así lo dice en su "Apología de Raimundo Sabunde":

> Nosotros y nuestro juicio y todas las cosas mortales van fluyendo y rodando sin cesar. Así nada seguro puede establecerse del uno al otro, pues tanto el que juzga como el juzgado, están en continua mutación y en continuo movimiento.
>
> Y en cuanto a estas palabras: presente, instante, ahora, en las cuales parece principalmente que basemos la inteligencia del tiempo, al descubrirlo la razón, todo lo destruye al punto: pues lo hiende irremisiblemente y lo parte en futuro y en pasado, como queriéndolo ver necesariamente dividido en dos. Lo mismo acontece a la naturaleza medida y al tiempo que la mide. Pues tampoco hay en ella nada [...] que permanezca ni que subsista; en ella todo ha nacido o va a nacer o va a morir. Por lo que sería pecado decir de Dios que es el único que es, que fue o que será [...]. Sólo Dios es [...] un auténtico siendo, que por un solo ahora llenará el siempre.[1]

Se necesitaron muchos años para que en diversas regiones del quehacer literario, artístico y filosófico se lograra ir progresivamente explorando los alcances de esta genial intuición de Montaigne y de su tiempo: cómo hacer visible el acto de enunciación, cómo representar, en su propio hacerse, el acto de intelección a la vez que el acto de representar el mundo.

Pero este presente dotado de vitalidad debe de todos modos inscribirse en el papel y así deja de pertenecer al tiempo de esa experiencia originaria para dar lugar al tiempo recreado en el texto. Este tiempo presente se ve de este modo llevado a expandirse y complicarse, valiéndose de una articulación con el pasado característico de la narración y la evocación, o con el futuro característico de la proyección, la performación y conversión en horizonte de utopía o esperanza, aunque en ese "nudo" de presente confluyen todas las hiladas temporales, todas las operaciones de expansión hacia otros tiempos y modos verbales. Excelente ejemplo de ello es un texto clásico de Alfonso Reyes:

> Ya tenemos descubierta América. ¿Qué haremos con América? Comienza la inserción del espíritu: a la Cruzada Medieval sucede la Cruzada de América. A partir de este instante, el destino de América —cualesquiera sean las contingencias y los errores de la historia—

[1] Michel de Montaigne, *Ensayos*, II, XII, edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 340*ss*.

> comienza a definirse a los ojos de la humanidad como posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía. América se anuncia con fuertes toques de clarín a la mente de los más altos europeos. ¡Qué primavera de sueños! En cuanto América asoma la cabeza como la nereida en la égloga marina, la librería registra una producción casi viciosa de narraciones utópicas. Los humanistas resucitan el estilo de la novela política, a la manera de Platón, y empiezan, con los ojos puestos en el Nuevo Mundo, a idear una humanidad más dichosa. Los dogmatismos se quiebran ante el espectáculo de las nuevas costumbres. Se concibe la posibilidad de otras civilizaciones más fieles a la tierra y el filósofo desnudo de Pedro Mártir prepara ya al "buen salvaje" de Rousseau...[2]

Reyes habla en tiempo presente del Descubrimiento de América, y desde la primera persona del plural. Al hacerlo, y al traer a presente ese momento fundacional, él mismo encuentra un nuevo horizonte donde colocarse simbólicamente para así pensarse a sí mismo como portador de la herencia del Descubrimiento (ese pasado lo explica también a él mismo, en cuanto americano). Al colocar una etapa pretérita en el presente, la reactualiza y de este modo pone la discusión en una dimensión de presencia más general aún en que instalar las ideas de justicia, libertad, felicidad, utopía. Esto a su vez le permite hacer una serie de nuevas operaciones de expansión hacia el pasado y el futuro, para de este modo pasar del destino heredado del americano a su propia y personal asunción activa de un programa como intelectual.

El presente del ensayo nos invita a remitirnos siempre al aquí y ahora, a la situación enunciativa y a las demandas imperiosas de toma de posición que dieron origen al texto,

[2] Alfonso Reyes, "El destino de América", en *Última Tule* (1942), reproducido en *Obras completas*, México, FCE, 1960, t. XI, pp. 57-62.

al detonante situacional, al momento tensional de la enunciación. Pero al mismo tiempo corresponde a la expresión general y universal de la explicación, la predicación sobre el mundo y la interpretación, que se instalan en el "eterno" presente de la proposición y la argumentación.

Se trata del acto mismo de pensar, desdoblado en el plano del conocimiento y en el plano comunicativo: un ir reflexionando, un irse desplegando el proceso de las ideas y del examen, a la vez que un ir exponiendo y participando aquello que se piensa a los otros, lectores y miembros de una comunidad simbólica con que se quiere entrar en diálogo. Pero como el presente de todos modos debe inscribirse en el papel, deja de pertenecer al tiempo de esa experiencia para pasar al tiempo recreado en el texto.

Si el acto mismo de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo relato verbal, podemos decir que *en el caso del ensayo estamos en presencia del acto mismo de pensar, estructura de mediación fundamental para esa otra forma discursiva fundamental que corresponde a la dimensión explicativa, intelectiva*, caracterizada por un discurso de tipo argumentativo o generalizador, que se encuentra, como dice Luz Aurora Pimentel, "enunciado en el presente intemporal de la reflexión filosófica y de la enunciación de leyes, y que aparece también en la narración como el discurso por medio del cual el narrador expresa sus opiniones, hace reflexiones y generalizaciones sobre el mundo, incluyendo aquél que su narración va construyendo".[3] De este modo se unen el presente del estricto arraigo temporal propio del decir, de lo particular, del existir, con el presente intemporal propio de la generalización, de la universalidad, del ser. Pedro Aullón de Haro se refiere también, por su parte, al presente imper-

[3] *Cf.* Luz Aurora Pimentel, "Sobre el relato", en *Antologías de textos literarios. Colección de lecturas de Letras Modernas*, México, FFyL-UNAM, 2006, en prensa.

fecto del ensayo en cuanto apoyo de su libre discurso reflexivo.[4]

El presente del ensayo nos envía entonces al momento de la enunciación, de tal modo que el enlace entre el autor y su texto se nos muestra como fuerte (no menos fuerte además, como veremos, que la actualización del diálogo con el lector). El propio Montaigne dice en sus *Ensayos* que "vamos de la mano mi libro y yo".

Muy agudamente, la estudiosa Claire de Obaldia, en una posición cercana a los debates del postestructuralismo, observa que así como el "Yo" del discurso sólo remite a un contexto de enunciación, el tiempo presente que también caracteriza al "discurso" no refiere a una "realidad" o "posición objetiva en tiempo y espacio" (señalada por deícticos tales como "aquí" y "ahora"), sino al momento en el cual "se sostiene el discurso", y de ello extrae como consecuencia que "la 'subjetividad' no puede ser definida fuera del texto":

> el *scriptor* moderno ha nacido al mismo tiempo que su texto; no está provisto de un ser que preceda o exceda su escritura; no es el sujeto del cual el libro es un predicado; no hay otro tiempo que aquel del *speech act*, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*. Aquello que, para Benveniste, se aplica al discurso en el sentido limitado, puede así aplicarse al discurso en general: porque esos *shifters* carecen de referencia material, porque no están sujetos a requerimientos de verdad, no pueden ser alterados y "evaden toda refutación".[5]

Coincido con esta observación de Obaldia, aun cuando considero que de las mismas premisas pueden extraerse distintas conclusiones: el hecho de que el *scriptor* moderno nazca al mismo tiempo que su texto, el peso de la subjetividad y del acto de habla, la referencia a la situación y al yo-aquí-ahora, lejos de conducir a una clausura del texto en el puro presente y a la emancipación de toda referencia material, dejan en el texto una cicatriz, un umbral, una conexión permanente con el mundo. Dado que Obaldia se apoya en la interpretación de textos de Borges, podemos también nosotros apelar al mismo autor para mostrar otra cosa. Así, por ejemplo, en textos como "Borges y yo", más que un cierre respecto del mundo hay en todo caso una paradójica vinculación con un afuera sin el cual no podría alcanzarse el sentido del texto; una vinculación que se da a través de las transformaciones propias del texto.[6] Si tras plantear la existencia de "Borges" y "yo" el desarrollo del texto concluye con un genial "No sé quién de los dos escribe estas páginas", esto es, con la aparición de un tercer constructor escéptico de lo que acaba de decirse, el texto se cierra sobre sí mismo en el momento preciso en que se abre de nuevo, paradójicamente, hacia las otras dos personas-personajes.

Si volvemos al ensayo, el autor de carne y hueso cede su sitio a una instancia construida por el texto, pero a la vez constructora de él, que ya no se identifica con el autor vivo aunque hace de él su permanente punto de referencia, en cuanto parte de la convención consiste precisamente en que representa al autor, quien ha delegado en él, de manera abierta y reversible, su representación. Otro tanto podría decirse del lector, que es, como el emisor, constituyente textual a la vez que constituido por el texto en cuanto a las claves de la representación del otro.

Dicho de otro modo: si entendemos que en cuanto el texto queda construido la instancia autorial ha delegado irreversible y unilateralmente en él la potestad representativa, desembocamos en la posibilidad de considerar la textualidad absoluta, el cierre de un texto sometido sólo a sus propias

[4] Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 127*ss.*

[5] Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit; Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 275.

[6] Jorge Luis Borges, "Borges y yo", en *El hacedor* (1960), reproducido en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. 2, p. 186.

leyes, la muerte del autor, la muerte del mundo anterior al mundo del texto, la afirmación de que no hay nada más allá del texto. Pero si vemos esta delegación como reversible, en un constante proceso de ida y vuelta de dicha potestad, en este continuo precisarse mutuamente "lo poético y lo poetizado", en esta puesta en movimiento de esa tensión paradójica de las oposiciones excluyentes que las convierte en incluyentes, podemos extraer una conclusión inversa a la que nos ofrece la lectura desde la textualidad. Para ello es preciso colocar, en el corazón del pensamiento derrideano, la perspectiva bajtiniana y nociones provenientes de la sociología de la cultura, la pragmática, la teoría de la enunciación discursiva, la semiosis social, y proponer que sólo la dinámica específica entre opacidad y transparencia *generada* por un texto a su vez *generado* es la que permite entender el mundo de la textualidad. ¿No fue acaso el propio Borges quien nos mostró nuestra pertenencia al entramado del tiempo y el lenguaje?

Por otra parte, el presente permite reavivar el momento del diálogo con los lectores, con los otros textos, discursos, tradiciones, y convertirlo en auténtica participación. Se trata del momento en que el "yo" encuentra al "tú" y comienza el diálogo a la sombra de una tercera persona, un *ellos* que garantiza el sentido. Y toda conversación, apoyada en un marco de referentes culturales compartidos, implica a la vez traer a presente, reactualizar, reavivar otras discusiones y poner en diálogo otros discursos.

Es así como encontramos en este re-presentar activo la ley del género ensayístico: una ley colocada, como quiere Derrida, dentro y fuera del texto a la vez, así como la regla operativa que da lugar tanto a la configuración del texto y su "cierre" relativo en una forma artística como su apertura e inscripción en un horizonte social de sentido que define su trayecto.[7]

[7] En "La ley del género" (1980), plantea Derrida la indecidibilidad de la relación entre género y modo, y, a partir de ella, más radicalmente aún, el desborde de los límites entre lo literario y lo extraliterario, y se pregunta por la ley que está detrás de la ley del género para mostrar la indecidibilidad de la cuestión: no hay palabra clave o integridad que asegure un sentido o una verdad. Y añade una observación de enorme valor para nosotros: el comienzo del texto no es casual; la elección primera tiene que ver con los trayectos o cursos posibles: el principio generador de esos cursos es un cierto punto de vista, y es siempre posible seguir otro trayecto. En el principio es pues un punto de vista, una decisión que marca un cierto trayecto, que podría ser otro si las demandas fueran otras. El yo-nosotros que adopta ese trayecto está marcado por una "ley" previa, que al trazar diferencias excluye a la vez que incluye.

El tiempo presente proporciona además la clave, el *schifter* o *embrague* que permite vincular el texto ya concluido con la práctica discursiva, la forma enunciativa, la modalidad reflexiva y la apertura dialógica que le dieron origen. El ensayo es así el despliegue de su propia ley y la activación de los rasgos que, en su plasticidad, logran dotarlo de su propia adscripción a clase, forma o género discursivo y permiten reavivar el problema de sus posibles lazos de familia con otras clases, formas y géneros discursivos. *Se produce así en el ensayo un notable efecto de copresencia y coexistencia del origen con el proceso y el resultado.* Cada ensayo particular logra de este modo, en su realización, reavivar el mandato, la ley de origen, la memoria del género: la re-apertura, la re-presentación, la re-actualización de los asuntos tratados y las discusiones sostenidas.

El presente nos remite entonces al momento de la enunciación, pero también al desdoblamiento en la representación que el propio ensayista hace de sí mismo, a la emancipación relativa del texto configurado respecto de las condiciones de su producción, a la dinámica de la inscripción del texto en ámbitos más amplios de sentido, al proceso de indagación o búsqueda, a la suscripción activa de lo dicho y del diálogo con el lector, quien al asomarse al ensayo se encuentra ante un texto abierto y permanentemente reactualizado.

Tiempo

El tiempo presente es dominante en el ensayo, ya que, aun cuando alterne con otras formas temporales como el pasado de la narrativa y la memoria, el futuro de la utopía y la prospección, el tiempo corto del suceso o el tiempo largo de la cultura, y permita además la inserción de casos, ejemplos, citas, referencias históricas o incluso ámbitos de ficción evocados por el ensayista en el momento del debate y la interpretación, es el que prevalece en el movimiento general del discurso y subordina a los demás. Esto dota al ensayo de la posibilidad de una gran dinámica y permeabilidad a la hora de integrar otros discursos, otras menciones, otras voces. El presente deja su marca en el discurso y es esta misma marca la que coloca a los lectores en posición de diálogo activo con el autor.

Escojo, a modo de ejemplo, un pasaje de *El laberinto de la soledad*, donde el ensayista nos conduce y acompaña en el descubrimiento del mexicano:

> Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse [...]. En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo de los demás. Lejos también de sí mismo.[8]

El presente del fenómeno que se aparece al autor que lo interpreta se articula con el presente como modo de caracterización de la forma de ser del mexicano. Octavio Paz está

[8] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, México, FCE, 1999, p. 32. La primera edición de *El laberinto de la soledad* fue publicada en México en 1950 por la editora Cuadernos Americanos.

allí entonces como está aquí ahora y de este modo refuerza la posibilidad de llevar a cabo una interpretación del México de su época, del México histórico, a la vez que del México actual. El empleo de este tiempo verbal refuerza en este caso además el carácter general de la presentación del conjunto, así como el "siempre" de la lejanía y el apartamiento de cada mexicano.

El presente del ensayo es además el presente abierto de la creación, la enunciación, la interpretación, la ocurrencia y la concurrencia. Es también la posibilidad de que convivan el presente de la aseveración y la argumentación con el instante de la exclamación lírica, la temporalidad y la intemporalidad de la obra de arte, de la musicalidad, del carácter pictórico que puede revestir el decir del ensayo y la referencia a la coyuntura y la crítica ideológica. Es el peso del tiempo y la suspensión del tiempo. Son por tanto el presente de la experiencia estética (el presente del poema, de la música, de la plástica) y el presente de la experiencia reflexiva los que se unen a través del proceso de intelección y mutua iluminación. También en el presente es posible advertir el nudo mismo del problema de límites del ensayo, animado por la articulación y rearticulación de ética y estética. El presente del ensayo permite ver el despliegue e interacción de sus dos tendencias: la prosaica y la poética, a través de esa *poética del pensar* a que nos hemos ya referido en páginas anteriores.

Surgido además históricamente en un momento de expansión y reacomodo de las formas en prosa ante la crisis del sistema autoritario y cerrado del conocimiento, el ensayo ha seguido reactualizando en todo momento el problema de la relación de su configuración textual particular con distintas manifestaciones discursivas, más o menos formalizadas: el ensayo incorpora, se imbrica o se deslinda hoy del discurso de las ciencias sociales o del poema en prosa como lo hizo ayer del panfleto, la proclama política, el artículo

periodístico, el rumor, o, más atrás aún en el tiempo, del diálogo filosófico, la glosa o el ejemplo moral.

El presente del ensayo permite por lo demás ese doble movimiento de abrazar el universo pero también el fragmento; es la catedral al mismo tiempo que es cada uno de sus ladrillos en el momento de su componerse; es la confluencia de tiempos constructivos y conclusivos y permite ver el momento en que conviven ambos. Por otra parte, en el presente del ensayo se encuentra la posibilidad de que, además de ser leído e integrado como unidad significativa, puedan también los distintos temas, conceptos, símbolos, imágenes por él planteados alcanzar vida propia en familias polémicas distintivas.

Y si nos referimos a la posibilidad de que el ensayo viva a la vez como forma estructurada y como un agrupamiento de fragmentos y temas que alcanzan vida propia, estamos pensando en esa otra existencia que es el presente del debate público de las ideas: temas y problemas, ideas en movimiento, "vectores" del pensamiento y formas de la sensibilidad social, ideologemas, imágenes-concepto, símbolos, viven su propia vida y se rearticulan en cada ocasión. El presente conduce a la continuidad y a la discontinuidad, a la marcha y a la simultaneidad, a la integración y a la dispersión. Permite ver la coexistencia de forma y significado a la vez que asistir al momento en que el significado se conforma y la forma se vuelve significativa.

Por fin, el presente contribuye a transitar ese "doble piso" que nos conduce a la crítica. En efecto, el ensayo alberga a su vez una doble articulación discursiva: dice y comenta sobre lo que otros dicen; afirma, cita, dialoga, critica.

Uno de los ejemplos más ilustrativos para entender el modo en que el ensayo permite hacer confluir en el presente del diálogo distintos textos y líneas temáticas es, para el caso de América Latina, la larga lista de textos y discusiones que habría de confluir en el *Ariel* de Rodó (1900), a la vez

que la larga genealogía a que dará lugar su lectura y reinterpretación.

La estructura básica dada por la oposición Ariel-Calibán tiene su propia historia. Si su primer origen es *La tempestad* de Shakespeare, debe recordarse que en esa obra se daba prioritariamente un contraste entre las figuras de Próspero y Calibán. Años más tarde, el francés Renan habría de repensar la tríada y reconfigurar la tensión Calibán-Ariel, para enfatizar el contraste entre materialidad y espiritualidad. La obra de Renan dio lugar a una discusión de época que culminó con el *Ariel* de Rodó.

A su vez, el texto de Rodó habría de tener un eco enorme en la región, convertido en santo y seña de la juventud reformista dentro del clima del modernismo. Y así, por ejemplo, llegamos a uno de esos textos de reinterpretación: el que dedica Pedro Henríquez Ureña, y en el cual confluyen, convocados por la pluma del dominicano, la obra de Rodó y las reflexiones de otros ensayistas sobre el mismo tema. En el caso de Henríquez Ureña, se trata de una mención de fuentes y citas, pero no tanto con pretensiones de erudición y autorización del propio discurso como con un marcado interés por reavivar un diálogo y una toma de posición en una continua reinterpretación del mismo complejo, de sus consecuencias ideológicas, de sus momentos de sentido:

> Se llama *Ariel* tal vez por reminiscencia y por antítesis del Calibán de Renan [...]. En la oposición entre Ariel y Calibán está el símbolo del estudio filosófico-poético de Rodó. Se dirige a la juventud americana, de la América que llamamos latina, y la excita a dejar los caminos de Calibán, el utilitarismo, la sensualidad sin ideal, y seguir los de Ariel, el genio del aire, la espiritualidad que ama la inteligencia por ella misma, la belleza, la gracia y los puros misterios del infinito.[9]

[9] Pedro Henríquez Ureña, "Ariel", en *Obra crítica*, México, FCE, 2001, p. 24. Fue publicado originalmente en *Ensayos críticos*, La Habana, 1905, pp. 71-80. En

En este pasaje Henríquez Ureña retoma las palabras de Clarín y las enlaza con sus propias ideas, para enfatizar, en coincidencia con el intelectual del 98, que el verdadero fondo del *Ariel* de Rodó es el mensaje destinado a la juventud americana, esa juventud a la que está en rigor dedicado el libro, y añade "de lo que deben hacer por sí mismos y por la sociedad de que forman parte". Pero agrega otro elemento importante: "Desde luego, se dirige a una juventud *ideal*, la elite de los intelectuales; y en la obra hay escasas alusiones a la imperfección de la vida real en nuestros pueblos. Rodó no ha intentado hace un estudio sociológico [...]; su propósito es contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos" (p. 24). A partir de allí y de ese punto de coincidencia con Clarín, el tema se desenvuelve de acuerdo al estilo del pensamiento del dominicano, e irá tomando otros derroteros conforme se vayan haciendo más evidentes sus propios intereses: "para nuestros pueblos es crítico este momento histórico en que la ley de la vida internacional les impone ya tomar una dirección definitiva en su vida propia, y sólo la cooperación de las mejores fuerzas los lanzará en una dirección feliz. La juventud posee las fuerzas nuevas" (p. 25). Pasa en seguida, por mediación, a un nuevo tema que retoma el anterior pero lo completa y cambia el giro de la discusión: la "juventud" es mucho más que una etapa de la vida, es santo y seña del liberalismo social y de las nuevas ideas ligadas al ideal ateneísta y al reformismo universitario. El ensayo se nos muestra así también como crítica: prosa de ideas en diálogo con otras formas de la prosa de ideas y reconfiguración de genealogías y tradiciones de pensamiento.

---

adelante cito conforme a la *Obra crítica*. Sobre el tema véase también mi estudio "La identidad como traducción. Itinerario del Calibán en el ensayo latinoamericano", en la revista *EIAL. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (Universidad de Tel Aviv), núm. 1 (1994), pp. 21-35.

Todo ensayo se muestra entonces como un ensayar. El *essayer* de Montaigne remite al presente de una práctica y una experiencia intelectual, es el proceso de intelección y de prueba, es la combinatoria de elementos del más diverso origen desplegados sobre un escenario simbólico que no es otro que la mesa de trabajo del hombre de letras.

El ensayo es así interpretación: traer al presente, reactualizar, experimentar intelectualmente, llevar a cabo un proceso de intelección. El ensayo es también el presente de la representación dramática, de la performación, de la puesta en escena de los conflictos de interpretación. Es el presente del diálogo y de la música, interpretación también de la comunicación, el acuerdo y el desacuerdo, la consonancia, la disonancia, la resonancia de todo conversar y todo escuchar humanos.

Ensayar es pesar, sopesar, intentar, examinar, evaluar: en rigor, las distintas acepciones del término remiten a la actividad siempre alerta de quien debe a cada momento medirse con el mundo y medir el mundo: interpretar para actuar e incidir en un campo simbólico que traduce a su vez el campo de la práctica.

Espacio

El lugar del ensayo es también un espacio ligado a un aquí, un sitio concreto, a la vez que a un escenario construido por el propio texto que evoca el momento de la enunciación al tiempo que lo representa, como re-presenta el mundo y lo entreteje con la trama misma del texto. El *aquí* del ensayo se corresponde con el *ahora*, con la inscripción del presente a que nos hemos referido: se trata de un lugar que está a la vez marcado como no neutral ni general y conserva sus señas de origen, pero también como un lugar privado que busca inscribirse en el espacio público y alcanzar una representación del mundo. Un sitio entonces desde el cual el

ensayista puede trazar distintas estrategias de desplazamiento simbólico, apoderándose críticamente de su *aquí* como base de operaciones a partir de la cual se producirá la actividad de movimiento del texto y tomando distancia de él: se hace preciso entonces pensar el espacio como un *lugar* a la vez que como un punto de partida de todo *movimiento*. Al respecto afirmamos que no es casual la presencia de numerosas imágenes cinéticas que traducen el proceso de búsqueda y exploración intelectual ya desde el propio Montaigne. El ensayo marca las estaciones de un viaje intelectual en el momento de su hacerse.

El *aquí*, como el *ahora*, se convierte, además del lugar particular desde donde se desata el discurso, en la re-presentación de un espacio en el texto que es a la vez vínculo con el campo de discusiones en que se inserta y en un lugar ubicuo, con mayor nivel de generalidad, que es el lugar sin lugar específico de la explicación, la argumentación, la comunicación. El ensayista encuentra así en los grandes *shifters* que le entrega el lenguaje la clave de articulación de su pronunciamiento individual con la lengua de todos.

Se trata también del escenario simbólico donde se despliegan y representan la reflexión y el diálogo y que está a su vez ligado a la discusión en espacios sociales como el café, la biblioteca, el archivo, la plaza pública. El *aquí* remite entonces a la ventana que, desde su espacio privado (gabinete de trabajo o cuarto propio) abre el ensayista al paisaje de todos, simbolizado en el propio lenguaje. Lo íntimo se enlaza con lo social. El mundo a interpretar se hace presente en el aquí y ahora del discurso como experiencia de mundo. Diálogos, polémicas, citas y referencias intertextuales se reactualizan a partir de su relación con los puntos de anclaje y salida que les dan las coordenadas básicas para todo movimiento.

Nos encontramos así con un extraño caso de *cronotopicidad*: el aquí y ahora quedan inscritos en el discurso y al mismo

tiempo se representan como el aquí y ahora desnudos y generales de toda explanación y examen. El cronotopo del ensayo nos ofrece la clave de lectura del texto y la clave en que el propio texto se apoya para llevar a cabo su interpretación. Una vez más debemos pensar en estos niveles de mutua implicación a los que en varias ocasiones nos hemos referido: porque debemos pensar que cuando Benjamin se refiere a lo poético y lo poetizado, o cuando Lukács se refiere a un ensayo que juzga y que saca de sí sus propios valores juzgadores, están a su vez colocados en otro espacio, un tercero, que abarca y nombra los dos anteriores, ellos mismos apoyados en un recorte interpretativo llevado a cabo a través de sus textos.

Tomemos como ejemplo "El lenguaje de las tejas" de Germán Arciniegas, donde los múltiples desplazamientos temporales se ven acompañados por los espaciales, a través de los cuales el ensayista dota de enorme movilidad una evocación que, redactada seguramente en la serenidad del escritorio y al ritmo de la escritura, reviste la velocidad y la ubicuidad de quien examina a vuelo de pájaro el paisaje cultural de la patria:

> Siempre que viajo en avión encuentro que no hay nada que me hable tan claro sobre los ciclos históricos como el techo de las casas. Nos ha tocado a los americanos vivir en el campo de experiencias sociales más rico que pueda imaginarse, y por eso podemos ver de un solo golpe techos grises de paja, tejados de barro cocido y casitas de teja metálica, que representan los tres tipos de cultura que se han turnado cronológicamente en el país [...]. Toda la personalidad de las construcciones españolas está en las tejas, como la de los bohíos o ranchos en los techos de paja.
>
> La vida de las naciones americanas puede considerarse como dividida en tres ciclos históricos. Primero está la época anterior al viaje de Colón, la época precolombina, que encierra todas esas maravillas que ahora nosotros tratamos de descubrir. Entonces [...], por toda la extensión del continente, no se vieron jamás techos que

> no tuvieran una cubierta vegetal [...]. La segunda época de estas naciones es la colonial. El español introduce, con sus costumbres familiares, un tipo de construcción que siempre se corona de esas rosadas canales de barro en donde el tiempo va poniendo losetas verde-azuladas de los líquenes. La teja, para el español, marca la línea divisoria entre lo humano y lo divino [...]. La tercera época es la que nosotros llamamos de la república. Entonces ya nada nos importa el carácter español. Queremos hacer ostentosos gestos de independencia. Nos parece que estamos dejando a la espalda la que llamamos ciudad conventual [...]. Es claro que en el curso de estas evoluciones, teníamos que acabar con las tejas. Y como primera providencia suprimimos el voladizo de los tejados, el alero, y levantamos áticos.[10]

Este ensayo es particularmente notable no sólo en cuanto a los movimientos espaciales y las imágenes cinéticas, que permiten recorrer la geografía a la vez que detenerse en el detalle, sino también en cuanto aquéllos acompañan un notable esfuerzo de periodización de las grandes etapas de la historia americana, que Arciniegas apoya en un procedimiento de elaboración de tipos: a través de un complejo metonímico, las diferentes clases de tejas remiten a las diferentes etapas de la historia americana.

Pero detengámonos un minuto más en la representación espacial que hace Arciniegas en cuanto ejemplo particular de un caso general, y pensemos en la teatralidad del asunto. Aplicando ideas de Geertz sobre las que volveremos más adelante, podemos decir que el ensayista alude a una experiencia "exterior" (*v. gr.* un viaje en avión), a la que a su vez re-presenta, abstrae de sus condiciones reales, condensa, y al hacerlo así logra que dicha experiencia corriente resulte comprensible, adquiera un sentido, precisamente por *despojarla* de sus consecuencias prácticas y re-presentarla en un

[10] Germán Arciniegas, "El lenguaje de las tejas" (1937), en *América, tierra firme*, Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 170-173.

nuevo escenario para nosotros, convertida ahora en expresión de una estructura de conocimientos y sentimientos compartida. La hace vivir en un nuevo presente y en un nuevo espacio que el propio texto crea y cuyas claves de comprensión radican a la vez en el adentro y el afuera del texto.

Sujeto

Si bien la crítica contemporánea ha aprendido —a partir de las ideas de Barthes, Foucault, Bourdieu— a poner en duda, o por lo menos entre paréntesis, el papel del autor como origen y responsable final del discurso, lo cierto es que la voz autorial pesa mucho en el ensayo y se apoya en un *yo* que, alojado en el lenguaje, permite dar anclaje a nuestros actos de habla: el *yo* se nos muestra así tanto en su dimensión privada como social y universal. En efecto, el *yo*, pronombre que al pronunciarse organiza todo el discurso por referencia al sujeto de la enunciación, cumple las mismas condiciones que el *aquí* y el *ahora*: es el deíctico que permite organizar el discurso por referencia a quien toma la palabra, pero es a la vez designación del intérprete y de quien dialoga y evalúa desde su propia posición pasible de ser repensada como general y universal, como es también designación del firmante responsable del discurso.

Yo-aquí-ahora: situación exclusiva e intransferible del hablante a la vez que sentido particular, específico, pero también general y absolutamente compartible, que permite al ensayista hacer una serie de operaciones de asociación con distintos sectores: el *yo* se puede referir a un individuo exclusivamente pero también puede dar lugar a un *nosotros* que abre a su vez múltiples posibilidades de asociación. La voz del autor que quiere dejar constancia de su actividad reflexiva se ve muy pronto llevada a expandirse en un nosotros y a dialogar o polemizar con un ellos (y, como veremos más adelante, las condiciones de diálogo implican mucho más que el

mero intercambio de opiniones en cuanto actúan como activadoras y garantes de todo acto que dote de sentido).

"Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte", escribe Mariátegui en el comienzo de "El proceso de la literatura". Con esta idea, que afirma y defiende de manera vehemente, Mariátegui ha contribuido a hacer explícito el carácter crítico y comprometido del ensayo, al relacionarlo con un proceso abierto:

> La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana. Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación.[11]

Este pasaje de los *7 ensayos* es uno de los más claros y contundentes ejemplos del enlace entre el *yo* privado y el público, del paso de una "filiación" de origen a una "afiliación" como asunción de un destino.[12] Mariátegui asume abiertamente una posición de compromiso con el discurso, a un punto tal de considerarse a sí mismo "testigo de parte".

[11] José Carlos Mariátegui, "El proceso de la literatura", en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Lima, Amauta, 1969, p. 229.

[12] Debemos a Edward Said una muy valiosa distinción entre las nociones de "filiación" y "afiliación". La primera remite a la adscripción de un autor a diversos sistemas de clasificación ya dados, por procedencia étnica, extracción social, pertenencia sexual, etcétera. La segunda nos conduce a la asunción voluntaria por parte de un autor de nuevas formas de relación, sistemas de creencias, posturas ideológicas, no sólo reforzadas por el propio texto sino en buena medida construidas a través de él: "El esquema filiativo pertenece a los campos de la naturaleza y la 'vida', mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad". Said introduce así, junto con la de ensayo, la tan valiosa idea de "afiliación", capital para entender la relación entre el ensayo y el mundo, la cual, aunque se nos presenta a veces con carácter de naturaleza, es una relación secundaria, construida por el propio ensayista. Véase Edward Said, *The World, the Text an the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983; hay traducción al español de este capítulo en *El mundo, el texto y el crítico*, México, CCyDEL-UNAM, 2004 y de toda la obra, *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.

Por otra parte, la apertura del *yo* al *tú*, el ingreso del otro con el que se dialoga, es también decisiva para el ensayo. Recordemos al mismo tiempo que los pronombres tienen un uso social y revisten un sentido especial de acuerdo a dos posibles dimensiones: poder y solidaridad. En efecto, el complejo sistema de pesos y contrapesos entre los pronombres puede conducir al reforzamiento de relaciones del primer tipo (orden, jerarquía, control) o del segundo (cohesión, vínculos horizontales, alianzas).[13] Para decirlo con Terry Eagleton, hay un más allá de la cultura que es significado y es poder.

La crítica coincide en señalar la enorme importancia de la presencia del sujeto para la constitución del ensayo. En efecto, muchas son las caracterizaciones que se refieren a la marcada "subjetividad" del ensayo o a la fuerte presencia de la voz autorial. Pero en muchos casos esa referencia a la subjetividad no hace sino simplificar la compleja articulación entre el yo que enuncia y su representación artística en el texto, a la vez que omite la relación entre subjetividad, intersubjetividad, transubjetividad.

Roland Barthes ha notado que en el discurso del ensayo ingresa una tercera persona ficcional que no obstante refiere a una criatura no ficcional: este elemento es de tal modo fundamental para el crítico francés que deriva en la necesidad de remodelar los géneros e incluso haría del ensayo una "novela sin nombres propios". El ensayista se convierte así en autor-actor.

El *yo* portador de la voz enunciativa lleva las marcas del emisor "real" pero no se agota en él, sino que da también

[13] El tema fue estudiado por Browns y Gilman y retomado por Robert Hodge y Gunther Kress, *Social semiotics*, Ithaca, New York, Cornell University, 1988, pp. 40-41.

lugar a un *yo* construido por el texto, de modo tal que la primera persona verbal se complejiza: remite a la vez al ensayista de carne y hueso, a la instancia autorial representada en el texto, al narrador-intérprete que es también una construcción responsable de dar cuenta de los acontecimientos.

La literatura latinoamericana, y particularmente la novelística, ha explorado a lo largo del siglo xx estas posibilidades. Tal es el caso de un autor como Augusto Roa Bastos, quien ha dicho, respecto del ensayo, lo siguiente:

> Es la mejor manera que todos tenemos para escribir nuestras dudas, y se van aclarando en la escritura. Yo he tratado siempre de escribir mis reflexiones para observarlas ya un poco como lector después. No tengo ensayos en el sentido del género porque no he pretendido hacer eso. Han sido siempre reflexiones verbales sobre problemas determinados de la cultura o con respecto de la elaboración de textos en sí mismos.[14]

Estas observaciones de Roa Bastos nos llevan a reflexionar en torno al complejo desdoblamiento de la instancia autorial en el ensayo. La voz del emisor real encuentra su representación en el texto, convertido así a la vez en autor-actor con capacidad autorreflexiva. La persona ficcional refiere permanentemente a su vez, como observa Barthes, a la no ficcional. Y otro tanto puede anotarse para el caso de la figura del lector construida en el texto.

Prosa

Muchas son las caracterizaciones que se refieren a la prosa como uno de los componentes clave del ensayo; pocas son

[14] Augusto Roa Bastos, "Acordar la palabra con el sonido del pensamiento. ¡Lo más difícil del mundo!", en *Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel Cervantes" 1989*, Barcelona/Madrid, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1990, p. 72.

en cambio las que extraen las consecuencias que esto implica, ya que por lo general la prosa no deja de ser considerada sino como el vehículo, el continente de los temas a tratar y en algunos casos se la considera además como la portadora de marcas estilísticas y retóricas.

Quiero por mi parte ir más allá, más atrás incluso de las cuestiones retóricas y mostrar que el ensayo surge históricamente como prosa mediadora entre la prosa, en un momento en el cual se redescubre, se reinventa y también se genera una enorme variedad de formas discursivas que el Renacimiento y el Humanismo ponen en movimiento y que empiezan a competir con las modalidades cerradas y canónicas de los grandes tratados de autoridad. Se recupera la dignidad de las lenguas vernáculas; se reinstaura —con la ayuda de los muchos textos clásicos reencontrados, traducidos y restaurados— la libre opinión; comienza la exégesis bíblica; se expande la imprenta, se estandarizan los tipos y se simplifican los diseños gráficos y esto permite a su vez hacer más accesibles los textos. Mientras un hombre culto como Montaigne lee, glosa, traduce, anota, comenta, critica, valora, la sociedad en general tiene más acceso a la letra impresa y a la escritura, en una variedad infinita que va del recado a la carta, de la transcripción y copia de textos privados al anónimo y la noticia. Letras y papel se desacralizan y el autor del *Quijote* confiesa su obsesión por leer incluso los papeles que encuentra tirados en la calle.

Este carácter de prosa entre la prosa, esta posibilidad de mediación, se ha mantenido como otro de los rasgos fundamentales del ensayo, que pone en práctica permanentemente las distintas posibilidades de interacción de discursos y prácticas simbólicas de acuerdo al horizonte dado por las formaciones discursivas de su momento, que convoca a las múltiples manifestaciones orales y escritas, orgánicas y fragmentarias, desde el rumor al tratado, desde el folleto al discurso político.

BIBLIOTECA CENTRAL
UNAM

Como dice María Teresa Mathet, el ensayo comienza a diferenciarse respecto de otras formas en prosa escritas como las memorias, el diario, la autobiografía, en la medida en que comienza a variar la relación objetividad-subjetividad.[15] El ensayo adopta moldes diferenciables respecto del diálogo ficticio y la carta, además de llevar a cabo el proceso de interiorización de un discurso. El ensayo surge como resultado de un proceso de recentramiento y, en suma, comienza a configurarse en su propia toma de posición respecto de las otras especies de la prosa de su época.

Se acortan las distancias sociales entre el leer y el escribir y las distancias jerárquicas entre el glosar y el crear. El viejo modelo autoritario de la imitación va cediendo su sitio a la posibilidad de inscribir más o menos libremente nuevas experiencias.

Pero la prosa se vincula también con prácticas discursivas predominantemente orales: la conversación, las noticias, el coloquio, la prédica, el rumor. La discusión viva entre los personajes se cuela en la textura de las obras de Cervantes y Shakespeare y contribuye a calificar a los personajes a la vez que a renovar la prosa, en la que se filtra la oralidad.

Llegados a este punto nada más necesario que apelar a los estudios que Bajtin dedica a los géneros discursivos, en cuanto otorgan dignidad a las diversas formas que viven en una sociedad más acá de los géneros literarios tradicionales pero también más allá de los fenómenos meramente lingüísticos. La quiebra del vasto y silencioso edificio de la autoridad deja así en evidencia innúmeras formas de la prosa, reavivadas por las posibilidades de la imprenta y las voces de la conversación.[16]

[15] "Les marques formelles des essais, de l'essai?", en Pierre Glaudes, coord., *L'essai: Métamorphoses d'un genre*, pp. 107-119.

[16] Me remito a uno de los textos fundamentales de Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI editores, 2003. Véase en particular el capítulo sobre "El problema de los géneros discursivos", pp. 248-293.

Sin atender a la dinámica propia de estas formas enunciativas y géneros discursivos que se configuran y transfiguran, se combinan y recombinan, se condensan, se dispersan con una dinámica distinta y van conformando activamente familias genéricas que recogen y fundan sus propias genealogías y tradiciones, no es posible tampoco entender la prosa del ensayo.[17] Se configuran nuevas instancias de enlace entre la oralidad y la escritura, que se condensan como formas del discurso siempre ligadas a la práctica.

Montaigne plantea el ensayo como nueva modalidad de mediación entre formas en prosa, prácticas de comentario y conversación: la carta, el diario de viajes, el alegato jurídico y muchos más son también formas *intermedias* e *intermediarias* entre el consignar y el afirmar, entre la oralidad y la escritura. No olvidemos que un ensayo como "De los libros" coexiste con otro, "De la conversación", emancipados ambos del peso de la autoridad y la ley y abiertos al examen de nuevos temas y problemas. Éste será también destino del ensayo, colocado siempre en la dinámica y cambiante familia de las formas discursivas de su hora.

Particularmente cuando se nos ofrece la posibilidad de leer un ensayo singular no de manera aislada sino inserto en un "microclima" específico, como es el caso de una revista cultural, nos encontramos ante un ejemplo proverbial para entender ese carácter de prosa entre la prosa a que nos estamos refiriendo. Leer una revista nos permite estudiar la relación que guardan los ensayos-artículos que la integran y que forman sistema no sólo con textos análogos sino tam-

[17] A este respecto véase en particular, además de la vasta bibliografía de Roger Chartier y otros autores sobre las prácticas de lectura y escritura, los excelentes trabajos que para el caso de América Latina escribe Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario-Argentina, Beatriz Viterbo editora, 2002 y *Leer América Latina*, Mérida-Venezuela, Ediciones El otro, el mismo, 2004.

bién con otras manifestaciones del discurso social de su época, desde textos más o menos formalizados hasta temas más o menos condensados, y nos permite entender el modo en que cada uno de ellos incorpora todas estas formas de diálogo así como también la posible "sintaxis" entre ellos, para averiguar en qué sentido están respondiendo a los imperativos de su época y traduciendo simbólicamente elementos macro y microcontextuales.

Es posible así rastrear el modo en que la existencia de redes, de luchas en el ámbito político-cultural, de temas y motivos de debate, universales y coyunturales, de largo, mediano y corto plazos, así como las trazas de las respectivas biografías, se pueden incorporar en la red simbólica constituida por la textura misma del ensayo. ¿Por dónde empezar al respecto?

Marc Angenot propone una interesante perspectiva para indagar las distintas formas de la prosa de ideas (ensayo y artículo entre ellas), a partir de una redefinición del concepto de "temática", en una concepción bastante revolucionaria respecto de la tradicional. Angenot hace de los temas no sólo unidades de contenido o enunciados narrativos elementales ya preformados que los distintos autores y textos a su vez reinterpretan, sino unidades en transformación vinculadas a los avatares de una determinada posición enunciativa y a los mecanismos persuasivos que acompañan necesariamente a esas unidades de contenido: algo que corresponde a la pragmática. Más aún, para Angenot esta combinación de enunciados narrativos elementales, restricciones formales y marcas retóricas es decisiva a la hora de definir un género. Estos elementos se retroalimentan a su vez con una determinada selección de "vectores intertextuales" que establecen las "restricciones de absorción" características de cada género respecto del discurso social general. De este modo, para Angenot la temática "combina esquemas de contenido, modalidades de enunciación y procedimientos formales", y es

la coexistencia misma de estas categorías la que instituye un género dado (en el caso que a él lo ocupa, la literatura panfletaria). La propuesta de pensar los temas como "vectores", entendidos no sólo como noción geométrica asociada a la dirección de un móvil en un solo plano, sino en cuanto movimiento que liga distintas dimensiones espaciales, resulta de enorme utilidad para nosotros.

Leer entonces en particular un ensayo dentro del microclima de una revista cultural implica no sólo leerlo de manera independiente, como uno más de los artículos que la conforman, sino también en una sintaxis y en una red que permiten hacer un seguimiento de los temas en abstracto, releer con nueva mirada el índice, determinar la recurrencia de autores citados o de temas que hacen al marco ideológico. Pero tampoco esto resulta suficiente: es además necesario atender a las modalidades de enunciación, a los "vectores" temáticos epocales que atraviesan distintos textos y permiten reagruparlos en diferentes líneas, y para esto resulta clave, en primer lugar, la posición desde la cual escribe el autor.

Y esto, por supuesto, sin hablar del concepto de "estructura de sentimientos" de Williams, altamente rastreable por lo demás en el caso de esa órbita de "sentires" que dota de un estilo y de una tonalidad cuasi musical a la atmósfera de una publicación colectiva. Toda revista cultural es un diálogo semiformalizado, que da en muchos casos la posibilidad de trazar o mapear a través de marcas ideológicas concretas ciertos temas y tópicos específicos, pero también es un "clima", una "atmósfera", un "estilo", un "rumor" cuasi musical, que nos confirma en la necesidad de apelar a la posibilidad de pensar estructuras del sentimiento, en las que se apoya además la retórica de los articulistas.

Para tomar un ejemplo eminente, nos referiremos a un ensayo singular colocado en diálogo con una revista y un proyecto cultural de largos alcances. Alfonso Reyes publica en 1942 "América y los *Cuadernos Americanos*", en el se-

gundo número de la revista del mismo nombre. Se trata de un artículo que leemos hoy como ensayo, en cuanto ha alcanzado vida independiente, y tiene a su vez como origen un discurso, tal como lo indican distintas marcas textuales y paratextuales.[18] El texto enlaza así una circunstancia específica: la fundación de una revista, con un programa intelectual de amplias miras: la salvación de la cultura. De allí que la voz enunciativa se convierta pronto en un "nosotros", y se dé así una articulación de la circunstancia concreta con un programa político y cultural de más largo alcance.

El ensayo selecciona e incorpora el problema de las graves circunstancias internacionales y el peligro de catástrofe de la vida y la cultura europeas (estamos en diciembre de 1941, en uno de los más graves momentos de la Segunda Guerra mundial), aunque no para agotarse en esta cuestión sino para dedicarse a un tema de reflexión mayor, que hace a su vez a la relación de la inteligencia con el mundo:

> La cultura no es, en efecto, un mero adorno o cosa adjetiva, un ingrediente, sino un elemento consustancial del hombre, y acaso su misma sustancia. Es el acarreo de conquistas a través de las cuales el hombre puede ser lo que es, y mejor aún lo que ha de llegar a ser, luchando milenariamente contra el primitivo esquema zoológico en que vino al mundo como enjaulado. La cultura es el repertorio del hombre. Conservarla y continuarla es conservar y continuar al hombre (p. 7).

Esta mención denota, una vez más, la preocupación por un nuevo enfoque del concepto de cultura que es deudor del pensamiento filosófico alemán de orientación culturalista

[18] Alfonso Reyes, "América y los *Cuadernos Americanos*", en *Cuadernos Americanos* (México), 2 (1942), pp. 7-10. A pie de página se aclara el origen del texto: "Palabras pronunciadas por don Alfonso Reyes ante un selecto grupo de personalidades mexicanas y españolas en el acto de presentación del primer número de *Cuadernos Americanos*, el 30 de diciembre de 1941".

y de la naciente antropología cultural inglesa y norteamericana. Una preocupación que liga a Reyes con Pedro Henríquez Ureña y con el quehacer de los grandes filólogos hispanoamericanos de su época. En efecto, pensada desde el modelo de la filología, la literatura evidencia su cariz cultural y acentúa su vínculo con la historia y el modo de vida de un pueblo.[19]

Colocar la discusión a la luz de la cultura es apuntar al corto plazo y a la vez superarlo: escapar del panfleto, escapar de la coyuntura; he aquí un primer movimiento de transformación dado por la inscripción de una situación específica en un marco amplio, general, que está por encima de lo temporal inmediato y permite englobar también lo social y lo político: emplear el término "cultura" implica así varios movimientos de transformación: emplear un mínimo común denominador general en el que quepan todos los pueblos, todas las circunstancias, y finalmente, encontrar una plataforma, un punto de vista abarcador, un mirador por encima de lo político. Es también encontrar una sintonía, una alianza ideológica, con el programa de las grandes empresas culturales de la hora.

El concepto de "cultura" permite designar tanto el espacio simbólico que todos habitamos y nos alberga, al que todos pertenecemos y que pertenece a los propios hombres

[19] Se debe enfatizar qué significó además explícita y programáticamente la noción de cultura para los intelectuales de *Cuadernos Americanos*, que la hicieron, junto con el concepto de lo "humano", su palabra de pase. Recordemos que tanto Pedro Henríquez Ureña como Alfonso Reyes habían retomado críticamente la vieja concepción de cultura, bajo la forma de literatura, de elite ?esto es, para decirlo en la definición de Williams, como culminación del desarrollo intelectual, espiritual y estético?, y la habían repensado a la luz de un nuevo concepto de cultura y literatura a partir de las nociones que aporta la filosofía alemana (Rickert, Spengler, Dilthey) y la antropología cultural inglesa y norteamericana (Boas), como "modo de vida" de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general.

de letras, como el objeto que esos hombres de letras introducen a la discusión: cultura es lo que estudiamos. Se da así un rizo, un vínculo entre lo poético y lo poetizado: estamos en la cultura, en ella nos inscribimos, pero a la vez nos encontramos ante la posibilidad de identificar a la cultura como nuestro instituyente, como la ley detrás de la ley que configura el mundo americano. El empleo de la palabra de pase "cultura" actúa a la vez como principio "autorizador" de la palabra de estos grandes héroes civilizadores y además, en otro nivel aún, como la clave interpretativa del ensayo.

La recurrencia en el ensayo del término "representación" es también sintomática de la preocupación por la "representatividad de las representaciones" que nuestros intelectuales y hombres de letras han tenido siempre. En este caso, se trata también de la delegación que Europa haga de la capacidad de decidir el destino del mundo por parte de los americanos: la delegación de condiciones de inteligibilidad hasta ese momento sólo detentadas por los centros de la cultura occidental. Una preocupación que, una vez más, puede remontarse hasta la larga historia que empieza con el descubrimiento de América.

La práctica concreta editorial y el proyecto espiritual universalista de Reyes presentan así importantes analogías, incluso estructurales, con su ensayo: "cultura", "libro", "revista", "autor" actúan además como metáfora y metonimia que los enlazan. "Traducir" el amplio, complejo y concreto mundo real al ámbito simbólico denominado cultura, y en él colocar, como punto clave reordenador del sistema, al libro, la revista, la política editorial, permite a la vez validar el uno y el otro. Hablar, entonces, de que América ha retomado la estafeta que deja Europa es hablar en un sentido de alta política cultural y de alta política editorial.

La relación entre ensayo y prosa, en suma, es mucho más compleja de lo que podría parecer a simple vista: al hablar

de prosa no nos referimos a ella, ni mucho menos, como el vehículo del ensayo sino, entre otras cosas, a que existe una voluntad de estilo, un ritmo, una poética del pensar que construyen prosa a partir de la prosa: aquello que leemos en nuestros textos es ya resultado de una dialéctica entre la prosa del ensayo y la prosa del mundo. El ensayo es prosa entre la prosa, es mediador entre distintas formas discursivas provenientes del mundo de la oralidad y del mundo del libro. Por otra parte, el ensayo alcanza una configuración específica a partir de su incorporación y transformación como mediador de estas distintas formas enunciativas y de la internalización de redes y prácticas de debate intelectual. Tomando en cuenta además la capacidad crítica y reflexiva del ensayo, es necesario advertir que se constituye también en una prosa en segundo nivel, en una prosa sobre la prosa, con las consecuentes marcas en el texto: una de las más evidentes muestras de ello es el frecuente empleo del estilo indirecto, nueva y muy productiva relación entre la cita o el entrecomillado y el comentario.

Configuración

La pregunta por la forma del ensayo planteada ya por Lukács y Adorno es una de las de mayor dificultad e importancia. El concepto de forma tiene para ambos fuertes implicaciones, puesto que hace a la *necesidad* del ensayo. Lukács deja en claro que la forma de este tipo de textos no es meramente parásita de otras, sino que tiene su propia legalidad. Adorno insistirá en que el ensayo no puede consistir en una construcción cerrada y regresará a la idea de una "ley" del ensayo desde otra perspectiva.

En "Sobre la esencia y forma del ensayo", Lukács se preocupa por el modo en que la obra logra hacer ingresar diversos elementos en un todo configurado. Para el caso del en-

sayo en particular, y en una intuición notable, Lukács descubre que éste "habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya en otra ocasión ha sido"; de allí que el ensayo sea dotación de forma a partir de cosas ya previamente formadas: "Y como se limita a ordenarlas de un modo nuevo, en vez de dar forma a algo nuevo a partir de lo informe, se encuentra vinculado a ellas, tiene que decir siempre 'la verdad' acerca de ellas, y hallar expresión de su esencia".[20]

La dotación de forma resulta para Lukács una función estructurante fundamental que —interpretamos— se da dentro y fuera del texto a la vez: es ordenamiento de la vida en una nueva totalidad, dotada de estructura, jerarquía, densidad, ritmo; es fijación de límites y organización de sentido a partir del encuentro de la obra con la vida. Lukács no se preocupa sólo de la forma del ensayo sino también de ese momento crucial que es a un tiempo descubrimiento y dotación de forma:

> El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas: el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma (p. 24).

Por su parte, la propuesta de Adorno es también clave. En "El ensayo como forma" el filósofo alemán insiste en referirse al ensayo como "configuración" dinámica antes que como forma cerrada; en rigor, todo el hilo de su reflexión se ve tensado por esta cuestión, a su vez ligada a otro tema primordial, el de la apertura del ensayo:

[20] Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas*, p. 23.

> El ensayo se hace verdadero en su avance, que le empuja más allá de sí mismo, y no en la obsesión del buscador de tesoros a caza de fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de *un terminus ad quem* oculto en el ensayo mismo, no de un descubierto *terminus a quo*, y con esto su método mismo expresa sin más la intención utópica. En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos; no es el ensayo andamiaje ni construcción. Pero, como configuraciones, los elementos cristalizan por su movimiento. La configuración es un campo de fuerzas, como, en general, bajo la mirada del ensayo toda formación espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas.[21]

De este modo, la pregunta por la forma desemboca, en ambos filósofos, en la insistencia en algo que rebasa la forma cerrada y cristalizada para enfatizar la dinámica propia de toda configuración.

En consonancia con estas ideas considero que la única vía posible para indagar el tema es pensar en la forma no como estructura abstracta y congelada sino como organización dinámica. Y es necesario además ir más allá de la posibilidad de determinar meramente "reglas" compositivas para preguntarse por una organización del ensayo resultante de la interacción entre texto y mundo. En un proceso de mutua implicación, el ensayo encuentra el detonante de su propia configuración en el momento en que el ensayista adelanta una posible configuración de las cosas del mundo, y esta configuración nos recuerda más, como lo dice Adorno —no por casualidad él mismo filósofo, ensayista y músico— a un campo de fuerzas en permanente búsqueda de equilibrio que a una estructura cerrada. Es a través del proceso de transformación de los materiales extraensayísticos en materia ensayística donde el ensayo encuentra su forma. A diferencia de otras manifestaciones literarias, en el ensayo queda constancia y huella de ese proceso radical. Propongo por ello retomar la tan productiva no-

[21] Theodor Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, p. 24.

ción de una posible "poética del pensar",[22] cuya propia dinámica da lugar a una organización constructiva acompañada de rasgos de estilo y expresivos.[23]

Nos enlazamos aquí con las ideas apuntadas páginas atrás respecto de la relación entre lo poético y lo poetizado, a la vez que con nuevas implicaciones posibles para nuestra noción de un presente del ensayo. En efecto, la cuestión del presente no se agota en la situación enunciativa de origen que deja marcas ostensibles en el texto, sino que se relaciona también con el hacerse del ensayo, el representarse en el ensayo el momento de la representación, el interpretarse en el ensayo el momento de la interpretación. El ensayo es la representación de la actividad misma del ensayar, es la puesta en evidencia del umbral que enlaza texto y elementos extratextuales. Si el formalismo planteaba que se debe superar la oposición forma-materia tomando en cuenta que lo que existe es una serie de materiales que el trabajo del autor selecciona y convierte en materiales artísticos y que como tales ingresan en una nueva organización —la propia de la obra—, el ensayo, en su permanente dinámica, en su permanente apertura, hace presente el momento de recorte y tratamiento de dichos materiales, que por otra parte no son de ningún modo neutros y silenciosos sino que son ya elementos preformados culturalmente: son ya, por tanto, valores que el ensayista habrá de representar y reinterpretar.

La matriz y sus transformaciones

Ya hemos visto cómo la existencia de una situación inicial detonante es clave para el despliegue del ensayo. Hemos

[22] Me apoyo en la noción de una "poética del saber" planteada por Jacques Rancière, *Los nombres de la historia: una poética del saber* (1992), Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, en un enfoque en mi opinión que marca una diferencia crucial con el de Hayden White.

[23] *Cf.* Mijail Bajtin, "El problema de los géneros discursivos", *op. cit.*, pp. 248-293.

visto también cómo el momento tensional inicial pone en movimiento el vasto mundo de la prosa. Esta dinámica inicial puede dejar de manera más o menos explícita sus marcas en el texto, pero está detrás de él, omnipresente: se trata de la "marca" que deja en el texto su momento de enunciación, que coincide a la vez con ese momento de dotación de forma que lleva a cabo el sujeto pensante a la hora de entender el mundo.

Si bien es necesario enfatizar la importancia de esta marca inicial, el ensayo no se agota en su propio vínculo con una situación existencial y enunciativa de partida, sino que sigue una trayectoria de enlace significativo que le permite inscribirse en un ámbito más amplio de sentido: debemos poner ahora tiempo, espacio y persona en movimiento.

El ensayo encuentra así puntos de articulación básicos en los que se apoya y a los que a su vez apoya, en ese doble nivel de implicación a que nos hemos referido antes. Este punto de articulación y configuración característico queda guardado en la que denomino la "caja negra" del ensayo, que aloja las claves de un determinado modo de experimentar el mundo y la historia a través de una determinada concepción de tiempo, espacio, hombre. Se trata de una "matriz" de origen y de llegada, en algo afín al concepto bajtiniano de cronotopo: el tiempo hecho espacio y que permite enlazar, por decirlo así, lo poético y lo poetizado.

Es necesario replantear la relación entre situación y sentido como una relación que vincula el componente vital de la experiencia —que es ya la situación vivida como actualización de relaciones sociales— y el sentido —que no se da de manera abstracta sino como fruto de una atribución de significado a partir de una interpretación social de sentido. Insistimos aquí en la necesidad de contemplar esa relación no sólo de manera abstracta sino también como transformación, como operación, como proceso que dará lugar a una configuración específica.

He aquí un punto culminante para entender el ensayo: ¿cómo se dan esos procesos de expansión, de transformación, que a su vez desembocan en la configuración del ensayo? Por una parte, se dan como el paso del presente realizador al presente interpretativo; de la proximidad situacional a la perspectiva escenográfica que permite la representación; del yo de la enunciación al yo reflexivo y autorreflexivo: un ordenamiento que incide a la vez en la dimensión de lo representativo y lo semiótico. Muy claro es esto en el caso de los pronombres: pronto el *yo* se articula con el *tú*, con el *nosotros* incluyente y excluyente, con el *usted* y el *ustedes*, con un *él* y un *se* como instancias externas que marcan las estrategias de comunicación a la vez que funcionan como dotadoras de sentido, en cuanto la tercera persona es necesaria como punto de referencia externa de toda actitud realizadora.[24] Otro tanto sucede con el sistema de transformaciones, que se da como tal en el tiempo, y que permite la espacialización y la temporalización de lugar y tiempo a la vez que la inscripción del yo en marcos históricos, culturales y sociales.[25] Los temas se vectorializan, las discusiones

[24] Como dice Cicourel, "Aquello que se comprende en una actitud realizadora tiene que traducirse en algo que pueda determinarse desde el punto de vista de una tercera persona. La actitud realizadora, necesaria para la interpretación, permite que haya transiciones regulares entre la primera, la segunda y la tercera personas", citado en Jürgen Habermas, *Conciencia moral y acción comunicativa* (1983), Barcelona, Península, 2000, p. 40.

[25] La semiótica social enfatiza la importancia de la "transformación" en cuanto es la vinculación entre semiosis y temporalidad: "La semiosis como evento material siempre existe en el espacio y en el tiempo, de tal modo que todos los sintagmas tienen una dimensión diacrónica [...]. Las estructuras sincrónicas están constituidas por contigüidad (identidad/oposición en el tiempo, ya sean éstas continuas o discontinuas) o por cambio o *transformación*. El cambio abarca tanto aspectos relativamente continuos como discontinuos. El énfasis puesto en unos u otros por parte de los estudiosos es ideológicamente significativo. La explicación de las transformaciones semióticas se debe referir siempre a las relaciones sociales de los participantes para tener un registro del significado social y de las fuerzas que las producen", Robert Hodge y Gunther Kress, *Social semiotics*, p. 265. La traducción es mía.

cerradas se dinamizan y las representaciones se ponen en movimiento.

Las operaciones de transformación del texto deben contemplarse en por lo menos tres niveles: construcciones textuales, referencias contextuales, marcos semiótico-valorativos. En lo que sigue atenderemos a estos distintos aspectos, y para hacerlo nos detendremos en el problema del ensayo como forma, en el ensayo como inscrito en el mundo y en el ensayo como interpretación.

Forma artística, experiencia ética y estética

El ensayo es una operación estética que se aplica a cuestiones éticas, y como tal encuentra su organización. Aquí me interesa recordar, retomando las palabras de un reconocido estudioso, que el ensayo otorga la posibilidad de "resolver en términos literarios las contradicciones de la filosofía" y de "dar forma poética al pensamiento", en suma: "el pensamiento engendra la forma".[26]

El ensayo es forma significativa, que tiene en cuanto tal la misma fuerza anticipadora que el lenguaje y que la obra artística, y nos conduce a la producción de un mundo de la conciencia posible articulado categorialmente. Así como el retrato que de sí mismo nos ofrece Montaigne a través de sus escritos, todo ensayo nos entrega una representación

[26] "Montaigne y Diderot, en busca de una expresión adecuada de sus ideas complejas, multívocas, encuentran un último recurso en un principio poético. El pensamiento engendra la forma. La unidad de la idea y de la estructura es el fundamento estético de un humanismo. Montaigne, en los *Ensayos*, recrea la plenitud de la conciencia de sí, y así reintegra el yo en el mundo. De manera semejante, Diderot ve la posibilidad de resolver en términos literarios las contradicciones de la filosofía", Jerome Schwartz, *Diderot and Montaigne*, cit. por Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Québec, 1977, p. 51. La traducción es mía.

artística de la realidad que obedece a la vez a las convenciones del parecido y la diferencia con el modelo real. La *casa-grande* y la *senzala* pintadas por el ensayo de Gilberto Freyre se distinguen y se confunden una y otra vez con su original histórico. *Casa-grande* y *senzala* existieron ciertamente en el Brasil, pero sólo su representación artística a través de procesos de estilización, sólo la puesta en evidencia de su tan íntima relación, de su precisarse mutuamente, es producto del artificio literario que ostenta el ensayo, enriquecido a su vez con los valores estilísticos y expresivos de la pluma genial de Freyre, que dota al conjunto de un dinamismo singular.[27]

La capacidad objetivadora, constitutiva de los objetos, propia de los sistemas simbólicos, se aplica también al caso del ensayo. La operación estética, organizadora, sintetizadora, integradora de los datos dispersos de la experiencia, confiere a la multiplicidad de impresiones sensibles la unidad propia de una experiencia objetiva, y no sólo representa la realidad sino que la instaura, la configura.

Inversamente, la capacidad de decir el todo en el uno, de universalizar lo particular y particularizar lo universal, que es una capacidad propia de las operaciones artísticas, es la que permite al ensayo enlazar, tender ese "extraño puente" entre la imagen y el concepto. Acotemos que en rigor ese "extraño puente" sólo se hace pensable si consideramos que ambos términos quedan enlazados por una operación colocada en un tercer nivel que los abarca.

Uno de los temas obsesivos para quienes han insistido en que el ensayo no es filosofía ni produce conocimiento estricto y han proclamado la superioridad de la filosofía como disciplina rigurosa de alcances universales, nos conduce, por sus antípodas, al tema de la relación entre ensayo y

[27] *Cf.* Gilberto Freyre, *Casa-grande y senzala* (1933), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

conocimiento. Esta relación, insistimos, sólo puede resolverse desde una poética del pensar, en la cual el lenguaje deje de ser considerado mero instrumento y reciba tratamiento artístico.

Una de las pocas estudiosas que se ha dedicado en particular a la forma del ensayo es María Ferrecchia, quien afirma que la condición esencial para que un texto en prosa se pueda considerar ensayístico es que establezca, a partir de una "ocasión inicial", una serie de asociaciones culturales y visiones a través de las cuales el ensayista observa el mundo y lo representa en forma de arte. No importa de qué tipo de ocasión se trate, porque cada una se hace paradigmática respecto de un nivel de apropiación de la realidad, pero sí se debe enfatizar que esta escritura, siempre deudora de una tradición literaria, propone una perspectiva y una prospectiva excéntricas de observación y comprensión de la realidad gracias a una red analógica tejida por el ensayista. El ensayo se forma a partir de dos rasgos: antinarratividad y descriptividad, y las asociaciones parecen atraerse la una a la otra de manera aparentemente casual, en un proliferar continuo y espontáneo, libremente autónomo.[28] Para autores como Réda Bensmaïa, estudioso a su vez de la obra de Barthes, el ensayo es una táctica sin estrategia: se entiende como tal una táctica escritural regida por una serie de operaciones y claves compositivas que da dinamismo a la obra.[29]

La pregunta por la forma del ensayo nos conduce aún más lejos, en cuanto nos invita a contemplarlo no sólo como una organización significativa sino a ponerla en relación con la posibilidad de condensación, intensificación y participación de esos significados con una densidad y una posibili-

[28] Maria Ferrecchia, "El ensayo como escritura creativa", en *Il saggio come forma letteraria*, pp. 57-97.

[29] Véase Réda Bensmaïa, *The Barthes effect, the essay as reflective text* (1986), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

dad polisémica propias del arte y la experiencia estética. Como bien dice Ricoeur, el arte permite alimentar nuestra experiencia a la vez que abrirla a los múltiples significados que se nos dan de manera simultánea o sucesiva. Si nos interesa el arte no es sólo por su carácter mimético o representativo: su valor no consiste sólo en reduplicar lo real, como una mala fotografía de aficionado. En el arte hay un doble movimiento: una retirada fuera del mundo y un retorno al mundo desde la configuración de un nuevo orbe de sentido. No debemos tampoco olvidar que el ensayo, como toda forma artística, tiene a su vez tanto una función comunicativa como una función poética autónoma: es transparencia y opacidad.

Muchos son los estudiosos que contemporáneamente se ocupan de repensar ciertas cuestiones capitales de la estética desde el ensayo, tal como lo hace la estudiosa danesa Ana Bundgaard, quien insiste en la estética de lo sublime como vinculación de un dato de la sensibilidad con una idea de la razón, articulación de lo fragmentario y del todo. El ensayo es para Bundgaard un acto específicamente cultural y de amor intelectual, que busca la "salvación" en el sentido orteguiano, esto es, rescatar lo evidente para traerlo a su plenitud de sentido.[30] La noción kantiana de lo sublime apuntaba ya a ese *plus* de sentido, a esa zona indeterminada que permite adelantar una articulación de lo particular y lo universal. Éste es también el significado de la idea de "intelectualidad como vivencia sentimental" de Lukács: las operaciones sintéticas y dadoras de sentido del ensayo refuerzan el placer que proporciona ese acto humano de capital importancia: entender. Y entender es siempre poner en rela-

[30] Me refiero a la conferencia presentada por Ana Bundgaard bajo el título "El género ensayístico: ¿discurso retórico o discurso poético?" el 23 de abril de 2003 en el Séptimo Congreso Internacional de Retórica en México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2006, en prensa.

ción una situación nueva con el propio acervo de conocimientos con que ya se cuenta: es una confrontación del plano de lo sabido y dado como cerrado y dicho en tiempo pasado con el de la experiencia abierta pronunciada en el presente.

La operación estética, caracterizada por la síntesis e integración de elementos dispares y de distinto orden en esfuerzos cada vez más comprensivos y comprehensivos, es capaz no sólo de provocar placer sensible sino intelectual. Y aquí me voy a referir nuevamente a Lukács, el primer autor contemporáneo que exploró no sólo el ensayo como forma sino también como juicio, como enlace de lo ético y lo estético y como vivencia intelectual. Lukács se dio cuenta de que el ensayo no es sólo una forma parásita de otras, que se moldea a partir de otras o que replica su información, sino que en esa misma búsqueda interpretativa adquiere una forma, se va conformando de manera activa. Este filósofo se asomó también al vínculo entre los planos ético y estético en el ensayo: una intuición que desafortunadamente quedó olvidada por muchos, con algunas notables excepciones como la de Robert Musil, quien tanto en *El hombre sin atributos* como en sus apuntes críticos se dedicó particularmente al enlace entre lo ético y lo estético. Y es este enlace el que nos permite salir de las viejas definiciones contenidistas del género. En efecto, el ensayo no se define tanto por los temas que trata o por el estilo libre, exploratorio, abierto, que puede adoptar, sino, insisto, por este enlace, por este reexamen de los diversos temas a la luz del problema del valor, en una declarada asunción de la no neutralidad de todo discurso, como diría Adorno.

Existe otro viejo tema de discusión que ha hecho correr mucha tinta a los especialistas en estética: el problema de la intencionalidad. Mientras que formalistas como Tinianov preferían hablar de "fermento" y estructuralistas como Mukarovsky se referían al "gesto semántico", una fuerte corriente crítica posterior plantea de manera radical que la obra es

absoluta intransitividad, opacidad, de tal modo que resultaría una falacia, un error, o por lo menos una tarea absurda y descaminada, tratar de enterarnos de las intenciones que tuvo el artista al componerla. La obra está allí, es la resolución estructurada e imaginativa de una serie de problemas técnicos, es significativa por sí misma, y podríamos perfectamente prescindir de la evocación a su autor.

Sin embargo, las nuevas propuestas en favor de una intencionalidad restringida o los enfoques tensionales nos hacen regresar a la importancia del vínculo entre el autor y el mundo. Todo texto es el estilo de responder el autor a un estilo de dársele el mundo.[31]

Es necesario saber cuáles son las intenciones del autor, qué problemas trata de resolver, qué batallas trata de dar, qué significan para él y para su tiempo cada término, cada decisión. La obra sería así transparencia antes que opacidad, transitividad antes que intransitividad. Esto no significa, por supuesto, caer en un psicologismo simplificador, en el determinismo, en el voluntarismo o en una serie de anécdotas sobre el autor, sino recuperar en toda su vitalidad la experiencia de escritura y de creación del artista, desde esa perspectiva que la moderna semiosis social denomina "tensional".

Por otra parte, y si bien para algunos la obra de arte es un producto individual, único, tan exquisito y exclusivo como pudiera llegar a serlo, de tal modo que resultaría un agregado genial, pero agregado al fin, a nuestro mundo, para otros, como lo mostró en su momento Hegel y lo reiteró recientemente el filósofo griego Cornelius Castoriadis, el arte es nada más y nada menos que una forma necesaria de representar e imaginar el mundo, de iluminarlo o habitarlo imaginariamente, ligada a una "matriz" que da cuenta de nuestro modo de entender la realidad, el hombre, el universo. La experiencia de lectura se convierte así en experiencia de mundo. Una vez más se reúnen ética y estética.

[31] *Cf.* Tomás Segovia, "¿Qué es un poema?" (1959), en *Trilla de asuntos, Ensayos II*, México, UAM, 1990, pp. 503-518.

En el caso del ensayo se da además una permanente tensión entre referencialidad y significación, transparencia y opacidad, transitividad e intransitividad. Para decirlo con Nelson Goodman, existir como obra de arte es funcionar estéticamente, en cuanto símbolo dentro de un sistema simbólico. Hay cinco "síntomas" a tomar en cuenta a la hora de pensar en el ensayo como forma artística: densidad sintáctica, densidad semántica, saturación relativa, ejemplificación, referencia múltiple y compleja. El símbolo artístico se convierte en un ejemplo de las propiedades que él simboliza, de tal manera además que ya no podemos simplemente "atravesarlo" para ver a qué se refiere: hay una no transparencia de la obra de arte, y hay aquello que el propio Goodman denomina ejemplificación: toda obra es ejemplo de sí misma. Esta observación es interesante para nuestro tema, ya que podemos leer el ensayo a partir de ese permanente tránsito que enlaza referencialidad y significación, y nos lleva a establecer una dialéctica entre opacidad y transparencia.

Pero al leer el ensayo nos encontramos con que ese "símbolo" de Goodman cumple otra característica: obedece a una ley, a una regla, que por nuestra parte consideramos es básicamente social. Es así como afirmamos que *el símbolo obedece a una ley cultural y social que él ejemplifica.*

Densidad sintáctica, densidad semántica, saturación relativa, ejemplificación, referencia múltiple y compleja son todos ellos rasgos que aparecen en la gran ensayística latinoamericana y del Caribe; entre los más altos ejemplos de ello encontramos *La expresión americana.* Desde la primera y enigmática expresión con que se abre el texto, "Sólo lo difícil es estimulante", hasta la organización de toda la obra, Lezama nos presenta una América hecha significado de sí

misma: el autor nos ofrece una interpretación de la cultura y la historia americanas que tiene ya valor propio, con independencia de su referente último, cuyas alusiones a la América que está fuera del texto se dan de manera múltiple y compleja de tal modo que resulta, en este sentido, ejemplificación de sí misma. Tomemos sólo una muestra de la calidad artística del texto. En su interpretación del *Popol Vuh*, escribe Lezama:

> La simbólica que se desprende del *Popol Vuh*, parece como si fuese a colmar el problematismo americano. A calmar, a veces, pues en otras lo exaspera. Mientras el espíritu del mal señorea, los dones de la expresión aparecen lentos, errantes y somnolientos. Antes del surgimiento del hombre, le preocupan los alimentos de su incorporación. Parece como si preludiase la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias. Busca una equivalencia: que el hombre que surgirá será igual que sus comidas. Parece sentar un apotegma de desconfianza: primero, los alimentos; después el hombre. Esa prioridad, engendrada por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre, parece como si marcase una irritabilidad y un rencor, la del invitado a viandas obligadas, sin las elegancias de una consulta previa para los espirituosos y las preferencias palatales... [32]

La interpretación del *Popol Vuh* es en rigor una recreación literaria, en la cual la voluntad de estilo inscrita en el texto es evidente: el ritmo de este pasaje acompaña el gran teatro de los acontecimientos cósmicos; el juego de palabras (colmar y calmar) ilumina a la vez la lectura del libro sagrado y de la interpretación ensayística. El texto de Lezama no nos envía al *Popol Vuh* de manera directa, sino a través de su propia construcción: leemos a la vez ambos textos; leemos a la vez dos especificidades. El "espíritu del mal" está

[32] José Lezama Lima, "Mito y cansancio clásico", en *La expresión americana* (1957), Madrid, Alianza editorial, 1969, pp. 28-29.

presente en el libro sagrado, pero ahora se convierte también en personaje de un pequeño pasaje narrativo lezamiano que a la vez intensifica el efecto de lectura. El ensayo ofrece una interpretación, una clave que nos permite entender la "ley" que rige la matriz mítica, a la que llama "un apotegma de la desconfianza": "Primero los alimentos: después el hombre". En este esfuerzo de condensación se nos aparece al desnudo la trágica precariedad de un mundo en que es necesario saciar el hambre para que viva el hombre: "Esa prioridad, engendrada por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre". Se han condensado los actores de este drama cósmico, se los ha opuesto nítidamente, se coloca al hombre en situación de inferioridad respecto de divinidad y naturaleza: se explica el mito recreándolo. Muy lejos de reducirse estrictamente a un comentario parasitario del *Popol Vuh*, el texto de Lezama se constituye en interpretación de aquél y en ejemplificación de sí mismo.

De este modo, aunque para muchos tratadistas la experiencia estética es individual e incomunicable, se muestra también como transindividual y transubjetiva, porque implica superar una primer respuesta individual para inscribirla en un horizonte transubjetivo y con un alcance de generalidad y de comprensión que no se agote en la experiencia privada incomunicable: la lectura como experiencia estética nos conduce a la vez a ahondar en la subjetividad y a superarla con una perspectiva cada vez más amplia y generosa. La lectura del ensayo proporciona la posibilidad de participación en una experiencia intelectual y sensible que se hace compartida.

Como toda forma de arte, además, el ensayo permite que dicha experiencia, en palabras de Geertz, resulte comprensible "al presentarla como actos y objetos despojados de sus consecuencias prácticas y reducidos (o, si se prefiere, elevados) al nivel de las puras apariencias en el que la signifi-

cación de esos actos y objetos puede estar vigorosamente articulada y ser más exactamente percibida". Toda obra artística permite recoger una serie de temas significativos para una cultura dada, y ordenarlos en una estructura general tal "que pone de relieve una particular visión de la naturaleza esencial de dichos temas". Cada obra constituye así "un mundo concluso en sí mismo, una manifestación particular de forma y toda forma expresiva sólo vive en su propio presente, el presente que ella misma crea".[33]

Otro tanto podemos afirmar respecto del ensayo: su prosa recoge diversos temas que hacen a lo instituyente y lo instituido en una sociedad, los despliega y reordena en una estructura general, y esto permite a su vez presentarlos de una manera tal que pone de relieve una particular visión de la naturaleza esencial de los mismos. El ensayo es también un medio de expresión que despliega pasiones y valores para un grupo de lectores que pueden a su vez retomarlas.

Es así como la lectura del ensayo puede llegar a conducirnos a una dimensión catártica y participativa de lo social y lo comunitario de la cual salimos enriquecidos, mejorados, a la vez que ofrecernos una perspectiva de distanciamiento que nos obliga a colocarnos en otro nivel problematizador, de modo tal que la experiencia estética se confirma una vez más en colindancia con una experiencia profundamente ética.

La lectura es una experiencia límite en que lo nombrable colinda con lo innombrable, lo asible con lo inasible, y es uno de los encuentros humanos más intensos y completos. No es casual que en muchos casos los ensayistas se preocupen por otras formas de arte, puesto que en el fondo advierten el profundo parentesco entre las distintas modalidades

[33] Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (1973), Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 364-365.

de la experiencia estética. Esto nos conduce a su vez a otro vasto y apasionante tema: el modo de significar y el modo de representar que distingue a la literatura de las otras artes. La literatura sólo puede llamarse representativa de manera indirecta, de tal modo que para presentar representaciones provenientes de otros campos (el visual o el sonoro, por ejemplo), se debe valer de símbolos verbales.[34] La lectura de los ensayos sobre pintura de Luis Cardoza y Aragón o Juan García Ponce nos lleva a asomarnos a estos maravillosos abismos en que la literatura se abre a la plástica.

E incluso, en un nuevo rizo del rizo, el ensayo puede llegar a ser a su vez representación y participación de la experiencia estética que el ensayista ha tenido en su oportunidad. Al hablar de la obra de Tamayo, escribe Octavio Paz:

> El cuadro está allí, frente a mí, colgado en una pared. Lo miro y poco a poco, con inflexible y lenta seguridad, se despliega y se vuelve un abanico de sensaciones, una vibración de colores y de formas que se extienden en oleadas: espacio vivido, espacio dichoso de ser espacio [...]. No hay nada de intelectual en esta experiencia: describo simplemente el acto de ver y la extraña, aunque natural, fascinación que nos embarga al contemplar el cotidiano abrir y cerrarse de las flores, los frutos, las mujeres, el día, la noche...[35]

El ensayista no nos participa aquí solamente los contenidos de su experiencia, sino su experiencia misma, la forma de dársele el cuadro, que deja de ser estrictamente tal, esto es, un objeto, para irse convirtiendo en despliegue de una experiencia sensitiva, vivida: la plástica desprendida del soporte físico para constituir el acto mismo de participación en la pintura. Paz examina su vivencia, de tal modo que su

[34] *Cf.* Monroe Beardsley y John Hospers, *Estética; historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 112*ss.*

[35] Octavio Paz, "Transfiguraciones" (1982), en *Obras completas*, México, FCE, 1994, t. VIII, pp. 136-137.

objeto no es sólo el Tamayo, sino él mismo como espectador del cuadro, tanto en cuanto Octavio Paz como en cuanto "contemplador" general de la pintura contemplada. Así se examina a sí mismo para nosotros: "describo simplemente el acto de ver".

Cito también como ejemplo las reflexiones de Tomás Segovia sobre Van Gogh, en las que se preocupa por

> ... lo que un cuadro nos dice en nombre de una personalidad creadora, de la obra global de un artista, de eso que los que no temen más de la cuenta la cursilería llamarían "su mundo". A eso se refería sin duda Van Gogh cuando escribía a su hermano Théo, para escándalo de los hábitos de pensamiento de los críticos modernos [...] que ambos tenían razón en creer más en los pintores que en los cuadros. Y hay incluso el lenguaje, acaso un lenguaje-límite, que el cuadro habla en nombre de una experiencia individual y concreta del pintor.[36]

Evoco también las reflexiones de Segovia en torno del problema de la temporalidad del arte a partir de su propia experiencia ante la obra de un artista como Ramón Gaya:

> La experiencia del tiempo que tuve ante los cuadros recientes de Gaya no es la experiencia que el cuadro transmite, sino más bien la que suscita. Es algo que le pasaba a mi tiempo como espectador, no un tiempo del cuadro, de su factura real o intencional expresada en él mismo [...], o un tiempo del mundo expresado en el cuadro [...], sino un tiempo que el cuadro tardaba en darse, un tiempo que se tomaba, que en cierto modo tomaba de mí y me obligaba a recuperar imponiéndome una espera. La obra es un espacio donde lo que más cuenta es lo que sólo verá quien espere a que suceda la obra.[37]

A partir de estas experiencias de umbral como las que se suscitan en los ensayos sobre arte nos preguntamos hasta

[36] Tomás Segovia, "Pintura de esperarse: Ramón Gaya", en *Sextante. Ensayos III*, México, UAM, 1991, p. 118.

qué punto no es necesario repensar la lectura del ensayo en general como experiencia estética.

Los infinitos y cada vez más sorprendentes cruces entre ensayo y plástica, ensayo y música, superan en mucho la reducción del hecho estético a objeto o tema pasivo; de allí que se haga cada vez más necesaria una interpretación desde los fenómenos de *écfrasis*, para entender que nos encontramos ante verdaderos cruces generadores de sentido.

Al hablar de experiencia en general y de experiencia estética en particular pensamos en el enlace entre aquello que Paul Ricoeur llama el acontecimiento y el sentido, así como en la complejidad de inscribir ese acontecimiento íntimo, individual, intransferible, en un lenguaje compartido. La literatura encierra ese enigma que Borges planteó como nadie: el lenguaje es de índole sucesiva, temporal, y es por tanto imperfecto para captar lo eterno, lo intemporal. Paradoja de paradojas, la literatura nos pone ante la dificultad de asir el instante y de nombrarlo. De manera inversa, nosotros debemos remontar las aguas del lenguaje escrito para volver a dar vida a la obra en su hacerse, en su riesgo, en su apuesta, en su valentía. Y plantea Borges de manera magnífica otra paradoja: cuando un escritor se esfuerza por llegar a una página genial y lo logra, esta página deja de pertenecerle, porque "lo bueno no es de nadie": es patrimonio de todos nosotros.

Resulta productivo pensar la forma del ensayo en relación con su configuración, con su condensación, con el logro de una consistencia y de una independencia relativa en un continuo significativo que lo envuelve y con el cual nunca cortará del todo amarras.

Como se ha dicho más de una vez, bajo la forma de una paradoja, el "contenido" del texto está fuera de él mientras que, inversamente, el "afuera" del texto, para que sea tal, es ya en rigor el resultado de un recorte propiciado por el

mismo texto, y de este modo un "adentro": he aquí la vinculación activa entre los antes llamados "forma" y "contenido", una oposición sometida a crítica radical y definitiva a partir del formalismo ruso, que propuso pensar más bien en la existencia de materiales previos al trabajo artístico y materiales artísticamente elaborados. Si esto es cierto para prácticamente todas las formas literarias, en el ensayo cobra particular importancia. Cuando ingresamos al mundo del texto, entramos a un sistema muy complejo permanentemente vinculado al contexto que lo rodea, y que incluye elementos que están tanto dentro como fuera de aquél. Tal, por ejemplo, el caso del sistema de citas, comentarios y menciones: los textos con que dialoga y polemiza el ensayo, una visión de mundo específica que todo texto necesariamente contiene y que, como lo mostró Bajtin, puede a su vez encontrarse condensada en un *cronotopo*, en la traducción espacial del tiempo, y en una cierta idea de la posición que la persona ocupa en él.

El primer ejemplo de ello nos lo proporciona el propio Montaigne, quien superó la mera tarea de hacer una glosa o comentario de autores clásicos, pues acabó dando origen a una forma nueva. Otro tanto sucede con los innúmeros ensayos que, tomando como punto de partida un texto considerado fundante de una cultura, dieron lugar a una larga genealogía de comentarios que derivaron en recreaciones del original. Si seguimos, por ejemplo, los avatares del *Quijote* en la tradición ensayística hispanoamericana, encontraremos numerosos y notables ejemplos de ello. Contamos con numerosas interpretaciones de conjunto —del Quijote de Unamuno y el 98, el Quijote de Ortega, hasta el Quijote de los hombres del exilio español—, o la larga lista de reinterpretaciones y comentarios llevados a cabo por eminentes intelectuales —Carlos Fuentes y Fernando Del Paso, para citar sólo dos nombres— hasta llegar a las grandes recreaciones de la novela en la pluma de Roa Bastos y, por supuesto, Borges. Contamos también con la reinterpretación de temas, capítulos, problemas, personajes específicos, con no menos notables resultados.

Pero la relación entre el "adentro" y el "afuera" del texto debe ser repensada a la luz de la existencia de un continuo significativo tal como el que describe de manera elocuente Robert Darnton. Como ha escrito el autor, con palabras ampliamente aplicables al ensayo, podemos superar la idea de que los textos y documentos se limitan a *reflejar* su medio social, para mostrarlos en cuanto *insertos* en un mundo simbólico que es al mismo tiempo social y cultural. Dice también Darnton, respecto de la posibilidad de un análisis de lo literario dentro del terreno de la historia cultural, lo siguiente:

> Esto se apoya en la premisa de que la expresión individual se manifiesta a través del idioma en general, y que aprendemos a clasificar las sensaciones y a entender el sentido de las cosas dentro del marco que ofrece la cultura. Por ello debería ser posible que el historiador descubriera la dimensión social del pensamiento y que entendiera el sentido de los documentos relacionándolos con el mundo circundante de los significados, pasando del texto al contexto, y regresando de nuevo a éste hasta lograr encontrar una ruta en un mundo mental extraño.[38]

Por otra parte, nociones tan productivas como la de "formación" o la de "estructura de sentimientos" de Raymond Williams nos llevan a descubrir de qué modo es pensable este enlace entre esos posibles adentro y afuera del texto, considerados no necesariamente como estructuras "precipitadas" sino "en solución".[39] Pensar la relación entre tradiciones, instituciones y formaciones, por ejemplo, permite a

[37] *Ibid.*, pp. 119-120.

[38] Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, p. 13.

Williams contemplar no sólo fenómenos ya cristalizados sino los procesos mismos (tendencias y movimientos conscientes) y las producciones formativas que derivan de ellos.[40]

Al repensar el concepto de cultura a la luz de la idea de "estructura de sentimientos", Williams introduce una visión mucho más plástica que permite considerar elementos tales como los intereses o sentimientos, que no cabrían en una definición rígida de ideología, pero que sin embargo permean la obra artística a la vez que encuentran formalización en ella, tomando en cuenta además que "la producción del arte no se halla ella misma en tiempo pasado", sino que "es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico".[41]

Inscripción

Hace ya varios años, el crítico W. Routh afirmó que "el ensayo crea un punto de vista" y su estilo es capaz de guiarnos por el universo mental del escritor. Se plantea así que el ensayo ofrece una doble perspectiva, ya que por una

[39] Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (1977), Barcelona, Península, 1997.

[40] Se entiende por formaciones culturales, siguiendo a Williams, "los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales", *op. cit.*, p. 139.

[41] Como afirma Williams, el verdadero contenido social, presente y actuante en buena parte de las obras de arte y literatura, "no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas, aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados, con o sin tensión, del mismo modo que obviamente incluye elementos de la experiencia social o material". Podemos hablar así, por ejemplo, de "sentimientos" o "ritmos" específicos no reductibles a sistemas formales. De este modo, "las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido *precipitadas* y resultan más evidente y más inmediatamente aprovechables", *ibid.*, pp. 156-157.

por un lado remite al mundo y por la otra a la mirada del autor. Se trata de este modo de un estilo de escribir que conduce a un estilo de pensar, a la vez que de un estilo de pensar que conduce a un estilo de escribir, y que nos ponen en relación tanto con el universo mental del escritor y su escritura como con el mundo que está más allá del texto. Esta observación de Routh habría de ser retomada por otros estudiosos, como Jean Terrasse, quien la vinculó a su vez de manera muy productiva con la retórica:

> Se comprende por qué el ensayista es incapaz de objetividad. El ensayo es el producto de una tensión entre dos deseos aparentemente contradictorios: describir la realidad tal como es en sí misma e imponer un punto de vista sobre ella. El ensayista intenta conciliar el en sí y el para sí, reivindica la praxis como condición de la manifestación del ser. Para él, lo real no existe sino como experiencia; el auditorio al que se dirige es el lugar donde ella se actualiza [...]. El ensayo pertenece incontestablemente a la literatura, si, como lo quiere Paul de Man, el lenguaje literario 'significa implícitamente o explícitamente su manera de ser retórica'. La retórica del ensayo hace participar al lector en una experiencia global en la cual la realidad es percibida como literaria; ella lo integra a un contexto a propósito del cual el autor ha decidido decir cualquier cosa, a la vez que está siempre él mismo comprometido con ella.[42]

Me interesa este punto axial puesto que encierra una de las claves de acceso al ensayo: no sólo esta obligada doble remisión al autor y al mundo, sino también ese delicado equilibrio entre la posibilidad de descripción del texto y de inscripción del mismo en el mundo; más aún, las nuevas corrientes de la crítica, como las que atienden al momento de la enunciación y la performatividad del discurso, han mostrado la enorme productividad de lo dicho por Routh y Terrasse. Progresivamente, el problema del punto de vista

[42] Jean Terrasse, *op. cit.*, p. 139. La traducción es mía.

comienza a vincularse no sólo con la retórica sino también con la teoría de la enunciación y la pragmática del discurso, para dar lugar a interesantísimos resultados.

Si bien coincidimos con ambos autores en que en el caso del ensayo resulta fundamental la mutua relación entre el punto de vista del autor y el mundo, consideramos que esta relación básica debe enriquecerse con muchos elementos más; en primer lugar, con la consideración del texto mismo, así como de los varios elementos que atañen a ese gran movimiento que llamaremos "inscripción" del texto en el mundo.

Por empezar, y retomando el título de uno de los grandes ensayos de Said (*El mundo, el texto y el crítico*), podemos marcar cuando menos tres vértices en esa relación que se establece entre mundo, texto y autor. En el momento en el cual el ensayista despliega su punto de vista, se perfilan varios elementos clave: su mirada interpretativa refiere al mundo, el mundo reinterpretado refiere a su mirada, pero ambas instancias se traducen a la vez en un texto, el del ensayo, que las incluye y las comprende a ambas, que tienen su propia consistencia y legalidad y que por otra parte pone en evidencia la matriz interpretativa que da sentido al conjunto.

Existen además otros elementos de no menor importancia a tener en cuenta que nos obligan a ampliar aún más ese modelo triádico. En primerísimo lugar, el propio lenguaje, que implica ya una mediación fundamental para la construcción de todo discurso y para la configuración del texto artístico. Ya hemos visto las enormes consecuencias que tiene el propio acto de enunciación para la construcción del ensayo. Recordemos además que, como toda forma literaria, el ensayo reinterpreta palabras, expresiones, nociones, ya cargadas de sentido y preformadas culturalmente. Pensemos también que en el ensayo confluyen y se cruzan múltiples formas y géneros del enunciado.

Por otra parte, en cuanto a ese "mundo" a que se hace referencia, se lo debe entender no sólo como una realidad extratextual cosificada, sino también como la atmósfera social y cultural, el mundo de los valores, la plenitud de significados que envuelven al ensayo, en suma: la dimensión de sentido en que se inscribe el *decir* del ensayo.[43]

El *nombrar* y el *decir* del ensayo están íntimamente ligados a la posibilidad de *apropiación reflexiva y afectiva* que todo hablante hace de su propio discurso, habilitado por la inteligibilidad de todo hablar, a la vez que de esa *anticipación del acuerdo* que permite empezar a hablar, a dialogar, y que fundamenta aquello que Habermas denomina una "ética del discurso":[44] el interpretar activo y configurativo del ensayo reúne así dos aspectos básicos: el cognoscitivo y el comunicativo, y conduce a otro aspecto clave: el del lector y la comunidad hermenéutica.

A partir de todos estos elementos se genera una configuración significante y significativa del mundo en el texto y del texto en el mundo que no hace sino conducir, desde la propia especificidad de esa forma, al núcleo mismo de lo social. Así como el cronotopo encierra la visión de mundo, las nociones de tiempo-espacio propios de una época, el ensayo captura elementos articulatorios fundamentales de esa cosmovisión y de aquello que autores como Raymond Williams denominan estructuras del sentimiento. Y, más aún, rizando el rizo, puede a su vez tematizarlos e interpretarlos, apelando a la posibilidad de una apropiación reflexiva y comunicable dada por la interpretación.

[43] Para el caso de la narrativa véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2001 y *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, México, Siglo XXI, 2002.

[44] Remito al lector al diálogo que se establece entre la hermenéutica gadameriana y otras corrientes críticas contemporáneas, como las de Habermas o Derrida, en Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, Yale, Yale University Press, 1994.

Llegamos así a la existencia de una configuración discursiva, de una forma significativa, de una estructura organizada, esto es, de una solución *estética* con su propia dinámica y legalidad, que hace que el ensayo no sólo sea transparencia del mundo sino configuración específica y, en cuanto tal, recreación de ese mundo.

Por fin, una vez que se ha configurado el ensayo como forma significativa, nos reconduce a la matriz interpretativa que le dio origen, a la que al mismo tiempo traduce y en la que se apoya para a su vez apoyar la propia interpretación: regresamos a esos dos niveles a que ya nos referimos.

Una vez que el ensayo queda escrito y la dinámica se adensa en una forma, se produce este complejo enlace entre lo poético y lo poetizado, entre el acto de juzgar y lo juzgado, y el decir encuentra su forma. De este modo, toda armazón estructural, todo ordenamiento retórico reconocibles en los textos, son deudores de esa dinámica de intelección previa y a ella refieren siempre en última instancia.

No encuentro ejemplo más contundente para comprender ese punto clave donde la configuración artística traduce la relación entre lo poético y lo poetizado, entre lo instituyente y lo instituido, que el complejo conceptual "civilización y barbarie" que encierra el *Facundo* de Sarmiento (1845) y que a la vez actúa como principio ordenador del texto y como principio de articulación simbólica de la *praxis* del intelectual con los debates de su época.

"Civilización y barbarie" opera en un nivel como modelo intelectual para el diagnóstico de la vida sudamericana, de modo que se postula como concepto complejo que permite observar, retratar, analizar y sintetizar en pares de opuestos simétricos la vida sudamericana. "Civilización y barbarie" se convierte en clave organizativa e interpretativa del propio texto, en ejemplo de una verdadera "poética del pensar". La antítesis es así principio ordenador y estructurador del *Facundo* y se multiplica en nuevos contrastes: ciudad, luces, progreso, *versus* campo, ignorancia, atraso. La oposición reúne además los hilos de una discusión epocal que gira en torno del concepto de "civilización" surgido entre los sectores pensantes del occidente europeo, pero a la vez de quienes estaban llevando a cabo los debates políticos locales en época de Sarmiento, y muy particularmente los miembros de la generación romántica de los "proscriptos" del Río de la Plata. "Civilización y barbarie" se convierte en lema de la acción política de Sarmiento y en bandera que sintetiza y esquematiza la posición de lucha de los exiliados y perseguidos por el rosismo, simbólicamente unidos por ese santo y seña a pesar de los distintos destinos que les tocaron en suerte. Por fin, "civilización y barbarie" es a la vez, en dos niveles, oposición básica, instituyente e instituida del texto y legitimadora de la representatividad del mismo. Por lo demás, esta propuesta implica un destinatario en el debate, una alianza estratégica con un sector de entendedores de la realidad sudamericana y un no menos estratégico distanciamiento respecto de otros sectores: se definen el *tú*, el *nosotros*, el *ellos*, a los cuales va destinada una oposición que actúa así también como lema cuasi panfletario que nuclea a los hombres ilustrados del exilio a la vez que responde a la postura del rosismo en el poder. Por fin, este principio integrador es necesario para entender las distintas operaciones que habrían de llevar a la constitución de un texto que surge como folletín y panfleto, se repiensa como prosa política, como novela, como obra de historia, y a la que la comunidad hermenéutica suele leer hoy como ensayo.

Otro tanto sucede con las obras que integran la gran familia de ensayos de interpretación que, desde los textos de Mariátegui, Martínez Estrada, Fernando Ortiz, Gilberto Freyre u Octavio Paz, hacen desembocar su análisis en una propuesta de interpretación: van en busca de textos clave para comprender una cultura y se convierten, ellos mismos, en

esos textos que instauran una nueva forma de comprensión tal que esta última se torna a su vez cifra de la interpretación: se trata de una matriz interpretativa fruto de un proceso que, una vez concluido, se coloca a sí mismo en otro nivel. Estos textos renuevan el pacto interpretativo establecido por las fuentes de origen con sus respectivas comunidades hermenéuticas y los recolocan en un nuevo escenario, iluminados por la nueva luz de un nuevo pacto interpretativo más comprehensivo que el anterior.

Sociabilidad

El ensayo es, como se dijo, una de las formas más enfáticamente "sociables", en cuanto precisa de la participación de autor y lector en el acto de lectura y discusión para completar su sentido: éste es, insistimos, uno de los vértices necesarios del proceso interpretativo que despliega. Y esto implica para nosotros no sólo la necesidad de tomar en cuenta al lector abstracto, sino las distintas redes de debate en que se inserta y a las cuales el propio texto a su vez "internaliza" y traduce simbólicamente. El ensayo permite así descubrir los procesos de configuración, apertura, crisis, transformación de las tradiciones y discusiones que se albergan en un campo intelectual y literario específicos y poner en escena los elementos de tensión y acuerdo que deciden en cada momento histórico la posibilidad de su autonomía relativa respecto de otras órbitas del quehacer social. El ensayo logra también traducir simbólicamente, internalizar y configurar artísticamente las discusiones que se dan en el seno de las formaciones culturales y de las redes de debate intelectual. Por fin, para decirlo también con Raymond Williams, el ensayo no se ciñe a un marco ideológico restrictivo sino que condensa cuestiones relativas a una estructura de sentimientos que, una vez más, traduce y configura artísticamente.

Insisto en la nota de sociabilidad del ensayo aun cuando se debe también considerar ese otro rasgo contrastante al que en general la critica ha prestado mayor atención: la soledad del pensador, su individual y característica forma de ver el mundo, su estilo peculiar del pensar y el decir que existe sin duda pero que, desde nuestra perspectiva, entra en tensión dialéctica con el anterior y es, desde su origen, un modo de responder el autor al mundo.

Podemos además, al leer un ensayo, entrever la propia reinterpretación que hace su autor de la tradición literaria e intelectual en que su propia obra se inscribe. Inversamente, y sin dejar de reconocer la especificidad del ensayo, no podemos tampoco olvidar que todo texto se inserta en una red de enunciados, referencias, tradiciones, discusiones, debates simbólicos, con su propia especificidad y organización, y cuya comprensión permite a su vez enriquecer el sentido del texto originario: es éste el alcance más radical del concepto de intertextualidad planteado por Bajtin.

Por otra parte, así como algunos ensayos se insertan en los debates de su tiempo y lugar a la vez que llevan marcas de las polémicas entabladas a corto plazo, en otros casos el ensayista aspira a una mirada de mayor nivel de abstracción y universalidad, de modo tal que evita o supera los datos coyunturales. De este modo, en la mayoría de los casos se da un difícil equilibrio entre particularidad y universalidad de las discusiones.

De allí la dificultad de pensar el "afuera" y el "adentro" del ensayo. Una de las más notables formas de relación entre estos dos extremos de un posible umbral radica en la representación textual de la práctica de interlocución que el ensayista está llevando a cabo en la esfera pública y que internaliza a través de la construcción de redes simbólicas de debate. Existen además varios niveles y esferas de discusión, desde los problemas generales y de largo plazo hasta cuestiones ligadas a la coyuntura y el corto plazo; desde las

redes de gran alcance virtual (que hacen al "mundo de las ideas", al horizonte ético, estético, epistemológico) hasta las redes concretas en que se inserta la práctica del intelectual-ensayista. Ejemplos hay muchos y muy claros. Apelaré a uno de los más notables, proveniente de uno de nuestros más prominentes intelectuales.

"Nuestra América" de Martí (1891), que acepta una lectura de largo alcance y dimensiones universales, encuentra nuevos sentidos si se la contempla como ligada a la práctica y los circuitos que el propio Martí vivió como periodista-cronista asalariado en los Estados Unidos a la vez que como militante político.[45] Considerado un texto fundacional del latinoamericanismo y un alegato contra la ingerencia extranjera en la región, el proyecto que plantea Martí en "Nuestra América" cobra nueva luz si se lo examina por primera vez como viable a partir de los modelos de circulación noticiosa y debates ideológicos a que daba lugar el periodismo, fortalecido a lo largo del siglo XIX. De este modo, el "detonante" del ensayo martiano no es sólo el largo plazo del ideal bolivariano, sino también el corto plazo de los pasos que estaban dando los Estados Unidos en su política panamericanista. Y las alianzas simbólicas por él diseñadas no obedecen sólo a la propuesta de una comunidad ideal sino que a la vez traducen simbólicamente las posibilidades que él ha visto en las redes trazadas por el periodismo.

En efecto, hay que tomar en cuenta el nuevo modelo de redes de intercambio simbólico de ideas dado por la consolidación de la prensa: el tiempo de las rotativas, las nuevas exigencias de periodicidad, las demandas del debate en el café y la plaza pública se cuelan en el ritmo eléctrico de la prosa martiana. Por fin, están también implícitamente presentes en "Nuestra América" las redes subrepticias del liberalismo antiporfirista —que tenía como puntos importantes la instrucción primaria, la libertad de imprenta, la defensa de la raza indígena, el combate a los grandes capitales aliados con Estados Unidos de Norteamérica y la unidad latinoamericana (*Regeneración*, Flores Magón, etc.). La oposición básica del ensayo, "naturaleza *versus* falsa erudición", que contesta a su vez la antítesis sarmientina, evoca también la posibilidad de reclutar en las filas del liberalismo social a esa nueva inteligencia asalariada, militante.

[45] José Martí, "Nuestra América" (1891), en *Obras completas*, La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1963, t. 6, p. 19.

Nuestra lectura no puede cercenar de todos modos al íntimo poeta que, como deja atisbado en "Hierro" o en "Crin hirsuta", se siente solo y librado a la pobreza y la incomprensión en esa civilización de hierro que lo contrata para un trabajo contable y que, en lo más íntimo, desea seguramente poder "tajar" plumas para escribir poesía entre registros contables. La intimidad del escritor, el oscuro abismo creativo al que se asoma entre el trabajo asalariado y la tristeza de una pensión barata no puede tampoco ser desatendida en cuanto constituye la otra cara, secreta, del hombre público.

Estructuralmente, el ensayo traduce la perspectiva del periodista-intelectual, colocado en un mirador latinoamericanista que se encuentra más allá de lo nacional, pero que por primera vez, después de ese primer asomo dado por las guerras de independencia, logra hacerse viable al traducir el modelo de circulación de la letra impresa y apoyarse en las nuevas posibilidades de vínculo de lectura dadas por los circuitos de distribución del periódico —que se opone tanto a los aldeanos-ignorantes-provincianos como a los cosmopolitas que miran a Europa y dan la espalda a América, a los anacronismos, a la falsas sincronías, a la aldea y a la cosmópolis parisina. El ritmo acelerado, la rapidez, la energía, la luz y la velocidad del periodismo se traducen también en "Nuestra América" e indirectamente habilitan el proyecto martiano, le dan visibilidad y viabilidad. Insisto enton-

ces en que no debemos colocar la propuesta martiana en un lugar neutral y fuera del tiempo y del espacio, sino en un lugar simbólico señalado y traducido por los modelos implícitos del periodismo y la escuela.

El ensayo es una síntesis a la vez interpretativa y creativa con su propia legalidad. "Nuestra América" es un texto clave que logra constituir un momento decisivo y rearticular el sistema literario de su época. Retoma la oposición "civilización *versus* barbarie", la evoca y la revisa críticamente al dar una nueva propuesta: "falsa erudición *versus* naturaleza". De este modo, a la vez que reinterpreta un concepto preformado culturalmente —la antítesis sarmientina civilización-barbarie que el lector medio latinoamericano reconoce prontamente—, está trazando una *genealogía crítica de pensamiento* que lo une a la vez que lo distancia del autor argentino.

Esta propuesta se refuerza cuando, desde la mirada del periodismo y la red intelectual en que se inserta, puede el autor colocarse en un lugar simbólico que no está en la aldea ni en París, ni en el margen ni en el centro: es el lugar estratégico y metafórico de la nube de ideas que la proa de hierro no puede tajar. Se opone así el pensamiento al hierro de la cruzada ferrocarrilera y naviera. El ferrocarril no es visto ya por Martí como signo de progreso sino como traducción del proceso de neocolonialismo. Al falso conocimiento se opone el falso crecimiento. Esta tensión se ve reforzada en varios niveles por otras homólogas: adormilamiento *versus* velocidad excesiva; autocomplacencia *versus* agresividad. El ferrocarril que penetra en la selva a un ritmo brutal y ofensivo nos remite al gigante de siete leguas. Otro tanto sucede con la armada interventora y la flota mercante que, como el ferrocarril, se constituirán en otras tantas formas de penetración colonial a través del control comercial.

Siguiendo las ideas de Candido, quien en un estudio señero descubre la dialéctica entre orden y desorden en una

novela clave del XIX brasileño,[46] aquí es posible advertir la dialéctica entre falsa erudición y naturaleza, que funciona como gran principio estructurador del texto que a su vez apoya y otorga inteligibilidad a la interpretación y a la propuesta de Martí. Y una vez más resuenan los pasos del gigante de las siete leguas, reforzando aquí la tensión entre lo arquetípico de cuño popular (lo universal sin discernimiento de lo social, como diría Candido) y lo social en cuanto concretamente determinado.

La regla básica de oposición entre naturaleza y falsa erudición se reproduce en nudos de relaciones positivas y negativas. Se trata de una correspondencia que se da en el plano de los contenidos, pero que es mucho más que meramente documental. Está lo que se dice, lo que es referencia, señalamiento, pero también están los que llamaremos "nudos de inteligibilidad": el hijo que desconoce a la madre; la ciudad que desconoce los procesos sociales que se dan en el interior de las naciones; la instrucción que desconoce los contenidos necesarios, reproducen a su vez la oposición básica que no es sino la traducción textual de una regla fundante que Martí intuye como profundo sentidor de su sociedad.

"Nuestra América" nos permite descubrir cómo se da la relación entre el adentro y el afuera del texto, a través de la traducción simbólica de las redes de circulación de las ideas y los movimientos estratégicos de la política. Se trata así de esa "refracción" a que se refiere Bourdieu, a esa relación que muestra Lotman, entre la estructura interna del texto literario y el contexto sociocultural. Se trata también de esa "ley" a que se refiere Raymond Williams.[47] Y los signos del

[46] Antonio Candido, "Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)", en Adriana Amante y Florencia Garramuño, eds., *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 79-109.

[47] Raymond Williams, *op. cit.*, p. 117.

texto entran en relación de oposición con signos y estructuras exteriores al texto. Los factores distintivos de un texto y sus signos sólo pueden reconocerse en relación con otros textos y otros sistemas. Entre la "semiosfera" y el texto encontramos además una "ideosfera", un campo intelectual de discusiones y luchas simbólicas que también implica un nuevo lente y una nueva refracción.

Representatividad

El ensayo nos obliga también a pensar en otro rasgo que es en su caso ostensible: la relación entre representación y representatividad. La "autorización" de la representación del mundo que se da en otros géneros puede ser transparentada por ellos: en cierto modo nadie discute al poeta lírico la legitimidad de su obra y el derecho a la toma de la palabra. Esto no sucede en el caso del ensayista, quien debe permanentemente renegociar los términos de su pacto de lectura, su derecho a esa toma de la palabra y la legitimidad de su forma de representar el mundo. Considero que esta casi obsesiva preocupación por vincular los problemas de representación literaria con los de representatividad política, este pensar lo político como moral, es uno de los elementos constantes en el ensayo en general y en el latinoamericano en particular, que retoma la herencia de Sócrates y de Montaigne. Si en los primeros largos siglos coloniales los habitantes de la ciudad letrada tenían garantizado su espacio de participación entre los cuadros de la elite gobernante, a partir del desmembramiento de esas condiciones y el sacudón que vivirá más tarde la ciudad letrada será imperioso que se repiense y se renegocie el lugar de la inteligencia.[48] Para una sociedad donde el vínculo entre los intelectuales y la

[48] Me remito al término acuñado por Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

población queda obstaculizado por problemas endémicos de acceso de las masas a la cultura (estamos todavía hoy en buena medida y en muchas regiones geográficas y sociales ante una literatura sin lectores, para decirlo con Antonio Candido), el ensayo es una continua dramatización, una continua performación del diálogo entre formaciones culturales, una constante representación simbólica de un espacio público compartido. Y esto a su vez nos conduce a las exigencias de sinceridad, responsabilidad, respondibilidad, que conlleva la firma del ensayo.[49]

Tomemos como ejemplo las "Notas sobre la inteligencia americana" de Reyes. En ese texto, el propio término "inteligencia" permite en operación magistral a su autor abarcar tanto a los intelectuales propiamente dichos como a la sociedad toda en cuanto a su capacidad de generación de conocimiento; permite enlazar tanto las condiciones presentes de dicha sociedad y la tradición de larga data que arranca en el siglo XVI cuando el mundo europeo comienza a discutir en torno de las capacidades del hombre americano y se reaviva en el XVIII en torno al problema de los "ingenios americanos", pero además de todo ello permite al gran autor mexicano encontrar un común denominador para su propio quehacer y el de su sociedad, y de este modo garantiza su representatividad y la legitimidad del tema tratado. De allí también la rápida expansión del arielismo en América Latina: Ariel, el genio del aire, es la solución simbólica de la posición que debe ocupar el intelectual —en el lado del espíritu— en su sociedad: esa espiritualización se puede "permear" a través de la educación y la formación artística en cada vez más amplias capas de la población. El ensayo soluciona así simbólicamente el problema de la relación en-

[49] Véase Carlos Piera, "La conveniencia de la prosa", en *Revista de Occidente* (Madrid), 116 (1991), pp. 13-24.

tre el intelectual (un miembro de la ciudad letrada que quiere superar su exclusiva pertenencia a ella) y su sociedad.

Lectura y escritura

En uno de los ejemplos más notables de la relación entre texto y mundo, el ensayo puede ser contemplado también como *escritura de una lectura*. Por ello, y además de invocar los aportes que en los últimos años se han hecho a la cuestión desde corrientes como la teoría de la recepción y la sociología de la lectura, queremos comenzar por abordar una cuestión de la mayor importancia para el género que nos ocupa: la propia escritura del ensayo es en cierto modo el despliegue de un acto de lectura. Necesario es ver así al propio ensayista como lector. El ensayo es también la escritura de una lectura y la lectura de una escritura.

Mientras que varios de los mayores representantes de la fenomenología, la hermenéutica y la teoría de la recepción han recuperado el papel del lector individual a la vez que universalmente portador de ciertos rasgos básicos, de tal modo que es para ellos posible pensar en un lector universal con abstracción de las condiciones históricas y sociales concretas de una práctica, para otras corrientes la lectura está profundamente ligada a ellas.[50] La historia y sociología del libro y la lectura, por ejemplo, parten del examen de la lectura en su situación histórica y social, y derivan de las fuentes singulares observaciones generales. Una tercera y muy novedosa línea desarrollada desde América Latina, representada por críticos como Susana Zanetti, muestra un apasionante rastreo de las claves a la vez individuales y sociales de lectura.[51] Por fin, nuevas corrientes críticas, desde los estudios del feminismo

[50] Véase Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*, México, CCyDEL-UNAM, 1995.

[51] Véase en particular Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura*, ed. cit.

hasta el poscolonialismo, han emprendido un proceso de relectura de las lecturas posibles del texto que son a su vez detonantes de nuevas posturas críticas.

El ensayo articula escritura y lectura en infinitas modalidades, como experiencia a la vez privada y pública. Ese ejercicio de libertad que puede proporcionar una lectura tan íntima e intensa como la que un escritor dedica a otro escritor se enfrenta al desafío de traducir esa experiencia para otros lectores, dar forma a ese ejercicio de libertad para que pueda a su vez ser compartido por otros: he aquí las posibilidades de que la lectura de una escritura y se convierta en escritura de una lectura.

No me refiero solamente a que con enorme frecuencia el primer detonante de un texto ensayístico sea la lectura de otros autores y obras que un determinado autor decide comentar sino, más radicalmente aún, al modo en que el ensayo se da desde su origen como un quehacer ligado al continuo entre lectura y escritura. El ensayo es de algún modo hijo de la lectura, surge a partir de su ejercicio: Montaigne anota, glosa, celebra o critica a diversos autores, dice ir de la mano de su propio libro y, gran defensor de la observación y la experiencia, observa al mundo desde el propio mirador, que no es otro que una biblioteca y consigna ese mundo en un libro. El ensayo es hijo de la escritura en lenguas vernáculas (Montaigne, Bacon, Galileo no escriben sus textos en latín sino en la lengua materna). El ensayo es además un libro hecho mundo y un mundo hecho libro. El ensayo vive entre libros y su ejercicio de libertad es muchas veces un alzar vuelo a partir de otras lecturas.

Por otra parte, es enormemente frecuente que un ensayista construya su texto a partir de la lectura, discusión, crítica, recreación de otros textos. Es que en muchos casos quienes llevamos a cabo el acto de lectura del ensayo asistimos a la vez a la performación de otro acto de lectura. Se ha discutido mucho hasta qué punto el ensayo de un autor

sobre otro autor alcanza forma autónoma y hasta qué punto se adhiere o deja llevar por la forma, el hilo de los temas, los motivos, del libro al que se dedica. Los grados de relación entre ensayo escrito y texto leído varían desde la cita fiel, la glosa, hasta formas tan audaces como el diálogo comprometido al punto de hacer propias las ideas del otro, o bien, en el otro extremo, representarlas como debate, refutación, reacción indignada ante otras posturas consideradas erróneas, de modo tal que las diferencias de ideas pueden llegar a representarse incluso como luchas simbólicas de marcado dramatismo.

La gradación incluye también el comentario íntimo, casi secreto, del ensayista que siente una intensa participación con las palabras de otros autores que propician una experiencia humana ética y estética profunda (Borges se enorgullecía más de los libros que había leído que de aquellos que había escrito), hasta el comentario crítico, objetivador, que toma distancia del autor al que se refiere. Y a ello se añaden varias posibilidades de diálogo y escucha: el ensayista puede tener en la mira a un lector no menos íntimo, familiar, casi secreto, que se confunde a veces con la proyección de su propia imagen, o puede apelar a un lector sin rostro específico, como lo es el público de una revista, o bien a un lector universal, ubicuo. Puede también, en muchos casos, lograr el ensayista un tono de informalidad y confianza tales que, él mismo, el autor del texto comentado y el lector encuentren un nuevo espacio simbólico para la charla íntima e informal entre amigos. Tal es el caso de la obra de Rosario Castellanos, quien a través de este género "cultiva un espacio íntimo en el cual comentar una variedad de tópicos, caracterizado por frecuentes diálogos interiores con los lectores con quienes comparte particulares introspecciones y confidencias".[52] De este modo, nos encontramos ante la

[52] Son éstas las palabras de Jennifer Farrar en la entrada que dedica a Rosario Castellanos en la *Encyclopedia of the Essay*, p. 161.

posibilidad de que el ensayo contemple, en su propio modo de plantearse, distintos tipos de lectores, como hay distintos tipos de diálogos, más o menos personales, más o menos íntimos, en una gama que va de la información distante a la comunicación más o menos convencional o estandarizada, y de ésta a la participación plena. Y es precisamente cuando la difusión del libro y de la prensa periódica plantean la emergencia de una nueva forma de público cuando el escritor se ve obligado a repensar una experiencia que Montaigne pensó originariamente como individual y exclusiva a la vez que universal, a la luz de la emergencia de ese nuevo sector que Virginia Woolf identifica con el nombre de "lector común".

En su más reciente libro, *El último lector*, escribe Ricardo Piglia: "La pregunta 'qué es un lector' es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia".[53] Una afirmación más radical incluso que la no menos radical que planteara en su momento uno de los fundadores de la teoría de la recepción: "un texto sólo despierta a la vida cuando es leído",[54] o la de un especialista en el tema de la interpretación: "es en la experiencia de la lectura que la obra cobra significado como texto".[55]

La afirmación de Piglia es una de las muestras más concluyentes del proceso de revalorización del papel del lector y la lectura que se ha dado desde diversas corrientes de la teoría y la crítica literaria, así como también desde la propia creación y la fenomenología de la lectura. Piglia inscribe su reflexión en una genealogía donde Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges tienen un lugar destacado.

[53] Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 25.

[54] Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos" en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, México, IIS-UNAM, 2001, pp. 99-100.

[55] Mario Valdés, "Teoría de la hermenéutica filosófica", en *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, p. 174.

Buena muestra de ello son las palabras con que se cierra su libro: "Mi propia vida de lector está presente y por eso este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito" (p. 190).

La obra del escritor argentino nos ofrece pasajes clave para entender el proceso de la lectura:

> De hecho, al fijar las escenas de lectura, la literatura individualiza y designa al que lee, lo hace ver en un contexto preciso, lo nombra. Y el nombre propio es un acontecimiento porque el lector tiende a ser anónimo e invisible. Por de pronto, el nombre asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir una lectura, de hacer visible que se ha leído (el crítico sería, en este sentido, la figuración oficial de este tipo de lector, pero por supuesto no el único ni el más interesante). Se trata de un tráfico paralelo al de las citas: una figura aparece nombrada, o mejor, es citada. Se hace ver una situación de lectura, con sus relaciones de propiedad y sus modos de apropiación (p. 24).

Piglia enfatiza la cuestión de la "situación de lectura" y muestra también cómo es posible sublimar la experiencia al darle una forma: dos observaciones con las que concuerdo totalmente. Se trata además de un abordaje novedoso, brillante, como todo lo que nos depara Piglia, quien encuentra una nueva articulación para indagar el papel del lector: no se trata estrictamente ni de la construcción de la imagen del lector por parte de la obra de ficción ni tampoco del estudio de sus condiciones históricas y sociales de existencia, sino de la recuperación, a través de la presencia del lector en el proceso creativo mismo, de ese momento en que la experiencia de lectura se vuelve inteligible a la luz de la experiencia de escritura.

Esto nos conduce a un tema de la mayor importancia para el ensayo: podemos afirmar que el ensayista es al mismo tiempo un lector responsable del mundo y de sus textos. El ensayo es la performación de un largo proceso de lectura y

en el despliegue simbólico del acto de leer. El autor del ensayo es una figura histórica profundamente ligada al ámbito del libro y la lectura, que emerge a partir de ese mundo y con ese mundo y traduce también simbólicamente la consolidación, las transformaciones, las crisis, los sacudones que el mismo vive. Contemplar el mundo a través del mirador de la lectura, leerlo, dotarlo de inteligibilidad, compartir en diálogo con el lector su interpretación, *hacerlo legible*. El ensayista se convierte así en lector para lectores.

El ensayista como lector; el mundo como texto; la interpretación como lectura; la participación a otro lector de la lectura hecha por el ensayista convertida en la performación de la literalidad de la lectura a la vez que en la simbolización del acto ciudadano de leer y entender lo que sucede: todo ello es un complejo que acompaña al ensayo desde Montaigne y que encuentra particular terreno fértil en América Latina. En efecto, en nuestro ámbito cultural la participación política del hombre de ideas se da en estos dos registros, que se intersecan: la intervención en el debate público es mediada por la traducción simbólica de ese debate en una cuestión de libros y lecturas; el diálogo y el conflicto entre lecturas es lo que simboliza la forma específica de intervención del intelectual. El mundo es un libro que leemos y nuestra forma de incidir en ese mundo queda simbolizada en la lectura y el conflicto de lecturas: *la lectura es una práctica simbolizada.*

El tema nos enlaza con la cultura occidental y con la génesis misma del intelectual como figura peculiar que ella produce, pero que a la vez se torna en nuestra experiencia cultural de particular importancia: *leer y escribir la experiencia social* es acercarse a ella sin necesariamente participar directamente en ella, es tratar de representarla y al hacerlo encontrar los fundamentos de la representatividad de dicha práctica, es encontrar un punto inestable para, desde allí, autorizarse, sentirse representativo: leer una práctica es legitimar la posibilidad del acto de leer como una práctica.

Deseo aquí tratar ahora otro tema fundamental, radical: ¿hasta qué punto la tarea del ensayista no es la explicitación del acto de lectura? El ensayista es un lector que decide hacer pública su lectura y, al hacerlo, cierra el círculo y la constituye en nueva escritura. En el caso del ensayo es claro que la lectura se vuelve una práctica dotadora de sentido. Al traducir simbólicamente la lectura como clave del trabajo intelectual y como detonante del ensayo, la idea de lectura de libros se trasladará a la idea de lectura de la realidad, la realidad como texto. Se trata de este modo de una visión propia, si se quiere, de la cultura del libro, de la práctica letrada, del quehacer del estudioso, del especialista, del intelectual, característica del modelo del humanismo liberal del XIX y primera parte del XX, y que evidencia la concepción de la práctica individual como enlace con la letra impresa en cuanto traducción de la presencia de lo social.

Al representar el acto de lectura el ensayista hace mucho más que cerrar un círculo: lo transforma. El ensayo es el despliegue de una lectura, es la performación del acto del leer y el entender propios del trabajo intelectual.

Interpretación

El ensayo no surge de modo neutral y gratuito, sino que está íntimamente ligado a un quehacer interpretativo y evaluativo. Esta forma está así siempre marcada por una perspectiva de origen, por una puesta en valor, por el despliegue de un juicio, por un esfuerzo interpretativo que implica a la vez una apropiación reflexiva de lo dicho y una participación de esa reflexión a los lectores. Esto conduce a su vez a tres elementos básicos, como los mostró Bajtin para toda forma enunciativa: *estilo, expresión, evaluación.* El ensayo manifiesta un estilo del pensar y del decir, un hacerse del propio pensar, y esto se traduce en un cierto estilo expresivo y evaluativo. El ensayo es así *interpretativo,* abarca en permanente interre-

lación los ámbitos cognoscitivo y comunicativo e incluye los dos modos básicos del decir: el expositivo y el narrativo.

Por nuestra parte insistimos en la necesidad de no restringir el concepto de "interpretación" a su sentido hermenéutico, y proponemos pensarlo (interpretarlo) desde una perspectiva antropológica y semiótica amplia: el ensayo retoma temas y problemas, conceptos y símbolos, que encriptan ya una interpretación general consensualmente aceptada o una interpretación específica ligada a alguna esfera del quehacer particular (campo intelectual, debate político, campo artístico, debate estético, etc.), los reabre e interpreta y los entrega a su vez a los lectores para que así continúe el proceso de explicación y comprensión hasta el infinito.

El ensayo es siempre, además, una puesta en valor, una consideración evaluativa de los más diversos temas que trata, pero que incluso escoge como tales a partir de un proceso de evaluación previa. El ensayo es siempre el despliegue de un juicio, de un enlace entre lo particular y lo universal dado a partir de ese proceso de evaluación.

De este modo, a quienes insisten en la enorme diversidad de temas que el ensayo puede tocar (el ensayo puede hablar de casi todo y de casi cualquier manera, dice Huxley), es posible responderles que de todos modos existe una constante que atraviesa y otorga sentido a esa variedad: *la preocupación por los valores y no sólo por las ideas abstractas.*

Afirmar que todo ensayo recorta y examina las cuestiones siempre a la luz de un horizonte moral no significa de ningún modo restarle valor epistémico o estético. Muy por el contrario, ya Lukács y Adorno afirman que el ensayo se ubica en un mundo de conceptos preformados culturalmente. Dicho de otro modo, el ensayista no tiene la pretensión de empezar de cero, de la nada, de una neutralidad postulada como anterior al sentido y de un hombre desnudo en el seno de una naturaleza intocada, sino de empezar precisamente en un mundo ya empezado, ya sido, ya existente, ya

humanizado: se encuentra en un mundo de sentido, categorizado, organizado, de tal modo que el ensayista, como un nuevo David, aguzará su mirada para arrojar de manera certera su dardo a un punto clave que le permita incidir en el Goliat del mundo ya hecho, ya organizado, con el fin de interpretarlo. Es también Sócrates a la hora de describirse a sí mismo como el ínfimo aguijón que mortifica al enorme cuerpo de la *polis* para obligarlo a avanzar.

Para el caso de América Latina, con procesos políticos y sociales incompletos, con una cultura derivativa, con una voluntad democrática tratando de abrirse paso en una sociedad autoritaria, con un acceso restringido a la cultura y al mundo de los libros, el ensayo permite no sólo opinar sobre distintos temas sino indagar un mundo ya hecho sentido, ofrecer nuevas configuraciones éticas y volver a la raíz moral de toda política. Hay un mundo lingüísticamente iluminado (Castoriadis), una configuración cultural (Henríquez Ureña), una matriz cultural (Ribeiro), que dan la primera articulación de sentido de una cultura específica. Hay instituciones previas a las instituciones concretas. Fácil es evocar, en Vasconcelos, Rodó, Henríquez Ureña, Mariátegui, Martínez Estrada y tantos otros eminentes prosistas, una preocupación por indagar esa matriz, esa organización categorial del mundo, esas instituciones detrás de las instituciones, que a su vez permiten explicar las manifestaciones concretas y los cuellos de botella de una cultura determinada.

Uno de los autores que ha hecho aportes fundamentales para entender desde una nueva perspectiva el problema de la interpretación es Habermas, en una posición que compartimos ampliamente. En su texto "Ciencias sociales reconstructivas *versus* comprensivas (*Verstehende*)", el filósofo alemán reitera la tesis de que las ciencias sociales no deben prescindir de la dimensión hermenéutica.[56]

[56] Dicha perspectiva se abrió no sólo a partir de las propuestas tempranas del filósofo sino además de obras como *Interpretative Social Science*, Berkeley, University of California Press, 1979, donde estudiosos como Rabinow y Sullivan dan un giro en favor del "cambio interpretativo" en antropología, sociología y psicología social. Recientemente, Zygmunt Bauman regresa al tema desde *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Al relacionar el vasto tema de la interpretación con las cuestiones pragmáticas ligadas a los actos de habla, Habermas logra hacer una importante vinculación y un valioso deslinde entre hablar *con* y hablar *sobre;* hay un uso de habla puramente cognitivo y otro comunicativo:

> ...el hablante expresa algo *de* su opinión, se comunica *con* otro miembro de su comunidad lingüística *sobre* algo en el mundo. La epistemología se ocupa de esta última relación entre el lenguaje y la realidad, mientras que la hermenéutica se ocupa al mismo tiempo de la triple relación de una manifestación que sirve *a)* como expresión de las intenciones de un hablante, *b)* como expresión para el establecimiento de una relación interpersonal entre el hablante y el oyente y *c)* como expresión sobre algo que hay en el mundo. Además, este intento de aclarar el significado de una expresión lingüística nos sitúa ante una cuarta relación de carácter intralingüístico interna al habla, esto es, la que se da entre una manifestación concreta y la multiplicidad de posibles manifestaciones que cabe hacer en la misma lengua.[57]

Al reexaminar la hermenéutica desde una perspectiva pragmática, Habermas logra extraer interesantes conclusiones:

> La hermenéutica considera la lengua, por así decirlo, en funcionamiento, esto es, en la forma en que es empleada por los participantes con el objetivo de llegar a la *comprensión* conjunta de una cosa o a una opinión común [...].
>
> De esta forma, se expresa la triple vinculación entre manifestación y mundo *intentione recta,* es decir, en la perspectiva del hablante y del oyente. Esta misma vinculación puede analizarse *intentione oblicua,* desde la perspectiva del mundo vital o desde

[57] Jürgen Habermas, *Conciencia moral y acción comunicativa*, pp. 37-38.

el trasfondo de los supuestos y prácticas conjuntas, en las que toda comunicación aparece inmersa desde el comienzo y en forma indiscutida. Desde esta perspectiva, la lengua realiza tres funciones: *a)* la reproducción cultural o actualización de las tradiciones [...], *b)* la integración social o coordinación de planes de diversos actores en la interacción social [...] y *c)* la socialización o la interpretación cultural de necesidades (p. 38).

Hay un uso comunicativo y un uso cognitivo del habla: distinción fundamental que debe tomarse en cuenta para entender el ensayo, así como para comprender que a su vez el lector está íntimamente ligado al texto ya desde el arranque del movimiento interpretativo:

Podemos ver por qué el hecho de "decir algo a alguien" y "entender lo que se dice" descansan sobre presupuestos más complejos y mucho más exigentes que el simple hecho de "decir (o pensar) que una cosa es así [...]". Se puede tener una posición objetivadora o una posición comunicativa.

Por el contrario, quien participa en procesos comunicativos en cuanto dice algo y comprende lo que se dice (ya sea esto una *opinión* que se ha de repetir, una comprobación que se *hace*, una promesa o una orden que se *dan*; o ya sean intenciones, deseos, sentimientos o estados de ánimo que se *expresan*) tiene que adoptar una actitud *realizadora* (*performative*). Esta actitud permite el cambio entre la tercera persona o actitud objetivadora, segunda persona o actitud regulada y primera persona o actitud expresiva. La actitud realizadora permite cambiar la disposición ante las pretensiones de validez (verdad, corrección normativa, sinceridad), que formula el hablante en espera de una respuesta afirmativa o negativa por parte del oyente. Estas pretensiones suscitan una valoración crítica de forma que el reconocimiento intersubjetivo de las respectivas pretensiones pueda servir como fundamento para un consenso motivado racionalmente. En la medida en que el hablante y el oyente se entienden recíprocamente en una actitud realizadora, participan también en aquellas funciones que completan sus acciones comunicativas para la reproducción del mundo vital común (*ibid.*).

De aquí extrae Habermas conclusiones de enorme valía, y particularmente interesantes para nuestro tema:

Si comparamos la posición de la tercera persona en el caso de aquellos que se limitan a decir cómo son las cosas (tal la actitud de los científicos) con la posición realizadora o performativa de quienes tratan de comprender aquello que se les dice (tal la posición de los intérpretes) se hacen manifiestas las consecuencias metodológicas de una dimensión investigadora hermenéutica [...].

En primer lugar, los intérpretes prescinden de la superioridad de la posición privilegiada del observador, ya que se ven involucrados, al menos de modo virtual, en los tratos sobre el sentido y la validez de las manifestaciones. Al participar en acciones comunicativas, aceptan en lo fundamental la misma posición de aquellos cuyas manifestaciones tratan de comprender [...].

En segundo lugar, los intérpretes no solamente prescinden de su posición de seguridad frente a la esfera objetiva al adoptar una actitud realizadora, sino que se enfrentan al problema de cómo superar la dependencia contextual de su interpretación [...].

Tan problemático como el distanciamiento del intérprete en cuestiones de validez y de descontextualización de sus significados resulta ser el hecho de que el habla cotidiana se extiende a enunciados no descriptivos y pretensiones de validez no cognitivas [...], el conocimiento de que hacemos uso cuando decimos algo a alguien es más comprensivo que el conocimiento estrictamente proposicional o relativo a la verdad (pp. 39-40).

Dada la abundancia de enunciados no descriptivos y pretensiones de validez no cognitivas propias de la vida cotidiana, tales como acciones, normas, valoraciones, pautas, exigencias de autenticidad y honestidad, se entiende que "Para comprender lo que se les dice, los intérpretes tienen que poseer un conocimiento que se apoye sobre *otras* pretensiones de validez" y concluye: "Éstas son las tres consecuencias que se derivan del hecho de que 'comprender lo que se dice' precisa *participación* y no mera *observación*" (*ibid.*).

A estas alturas es posible hacer una observación fundamental para colocar un nuevo elemento en el esquema ya planteado por Routh y Terrasse a la hora de referirse a la doble remisión entre la mirada y el mundo a que da lugar el ensayo. Si bien esta doble mirada podría entenderse como cerrada y completa si atendiéramos al plano proposicional y objetivador, en la medida en que nos encontramos ante una operación comunicativa y performativa donde intervienen no sólo proposiciones sobre el mundo en abstracto sino sobre el ámbito social y valorativo, es indispensable ampliar el modelo en nuevas dimensiones, y particularmente la que tiene que ver con los elementos no cognitivos (tal, el caso de los valores), los elementos performativos y la dimensión participativa. En efecto, regresando a Habermas, toda expresión de significado, desde un artefacto hasta un texto, se puede identificar en una doble perspectiva como acontecimiento material y como una objetivación inteligible de significado, de tal modo que para comprender el mismo es necesario participar en determinadas acciones comunicativas (p. 35).

Una vez más el caso de los ensayos de interpretación producidos en América Latina resulta uno de los más esclarecedores. Si bien el propio término "ensayo de interpretación" parece resultar redundante, nos conduce a la impronta nietzscheana de la crítica cultural y pone precisamente en evidencia los rasgos de participación, dependencia contextual y actitud realizadora o performativa de los intérpretes. Tal es el caso de *Casa-grande y senzala*, donde el ya citado Gilberto Freyre anota:

> La historia social de la casa-grande es la historia íntima de casi todos los brasileños, de su vida doméstica, conyugal, bajo el patriarcalismo esclavócrata y polígamo, de su vida de niño, de su cristianismo reducido a religión de familia e influido por las ideas de la senzala. Tiene algo de instrospección proustiana, el estudio de la historia íntima de un pueblo [...].

> En las casas-grandes hasta hoy ha sido donde mejor se manifestó el carácter brasileño, nuestra comunidad social. En el estudio de su historia íntima se menosprecia todo lo que la historia política y militar nos presenta de arrebatador, por una casi rutina de vida, pero dentro de esa rutina es donde mejor se siente el carácter de un pueblo. Estudiando la vida doméstica de los antepasados, a poco sentimos que nos completamos: es otro medio de procurarnos el "tiempo perdido". Otro medio de sentirnos en los otros, en los que vivieron antes que nosotros y en cuya vida se anticipó la nuestra. Es un pasado que se estudia tocando en los puntos álgidos, un pasado que se acomoda con la vida de cada uno, una aventura de sensibilidad y no solamente un esfuerzo de investigación por los archivos.
>
> Esto, por supuesto, cuando se consigue penetrar en la intimidad misma del pasado, sorprenderlo en sus verdaderas tendencias, en su abandono casero, en sus expresiones más sinceras.[58]

Gilberto Freyre se coloca abiertamente en una posición interpretativa diferente de la que ocuparía con pretensiones de neutralidad y objetividad un observador proveniente, por ejemplo, del campo de las ciencias sociales. Una y otra vez, a través de distintas estrategias discursivas, enfatiza su posición como observador participante, como miembro y heredero de la propia cultura, su compromiso con el fenómeno observado y aun su voraz intento por recuperar, como el novelista, el tiempo perdido. En el momento mismo de interpretar y ofrecernos, en el plano del conocer, una nueva lectura del proceso civilizatorio brasileño, está también, en el plano del comunicar, haciendo mucho más que transmitir información al lector: está haciéndolo partícipe de un proceso de búsqueda y decodificación de los valores y rasgos culturales.

En este breve fragmento advertimos varias modalidades de enlace: el ensayista despliega su interpretación para un público vasto y general pero también para una comunidad

[58] Gilberto Freyre, *Casa-grande y senzala*, p. 17.

hermenéutica específica; apela a referencias que comprenderán en profundidad quienes comparten con él la experiencia cultural brasileña en general o la experiencia cultural regional en particular; acude a imágenes literarias que tendrán particular sentido para los lectores que conocen a Proust y a la vez presenta el problema de retratar la intimidad y la vida cotidiana, en otro guiño de buen entendedor, a los lectores que se interesan por su tema desde la historia, la antropología, las ciencias sociales.

El ensayo en tercera dimensión

La relación entre ensayo y conocimiento está mediada simbólicamente y da lugar a un nuevo orden: el de la interpretación. Para muchos filósofos y científicos sociales, "expresión" y "concepto" pertenecen a dos orbes diferentes y en muchos sentidos incomunicados. Sin embargo, como bien lo mostró Ernst Cassirer, se pueden incorporar a la discusión ciertos componentes articuladores entre una y otra dimensiones. Para el filósofo neokantiano, el símbolo nos remite a una función a la vez dominadora de los afectos y productora de sentimientos articulados. El proceso de simbolización nos hace humanos y la forma simbólica condensa, cierra, envasa el espíritu humano y a la vez lo despliega.[59] Esta "naturaleza dialéctica de la simbolización" estriba precisamente en que empuja a la vez hacia dos direcciones opuestas: la capacidad condensadora de experiencias significativas únicas y la generalización ejemplar, con la ordenación totalizadora de la impresión en un conjunto articulado. La forma simbólica tiene originariamente una capacidad estilizadora que condensa las experiencias sensibles y las vuelve significativas y manejables.

[59] Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (1964-), México, FCE, 1971-1976, 3 vols. Sigo además el comentario a dicha obra que hace Jürgen Habermas, *Fragmentos filosófico-teológicos; de la impresión sensible a la expresión simbólica* (1997), Madrid, Trotta, 1999, pp. 20*ss.*

El estudio contemporáneo del símbolo es así deudor de la *Filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer, en quien Habermas advierte un revolucionario aporte para la transformación semiótica de la filosofía trascendental. Considero que no menos fundamental es el pensamiento de Charles Sanders Peirce, quien introduce la idea de interpretación y de ley, y así nos abre la puerta a otra posibilidad: la inserción de la semiosis social en la comprensión del símbolo. La noción de *interpretamen* coloca la discusión lingüística en una perspectiva tridimensional que ni el mismo Saussure había contemplado. El enlace entre significante y significado está dado por una operación que es la interpretación de acuerdo a una ley, y esto no implica sólo agregar un elemento más al esquema de Saussure sino revolucionarlo, ponerlo en otra dimensión. Los profundos avances en el estudio del símbolo que hemos presenciado en los últimos años (por ejemplo, en la antropología), son deudores de estos dos grandes pensadores, Cassirer y Peirce, a cuyos nombres es preciso añadir los de Wittgenstein, Lévi-Strauss, Foucault y Bourdieu, entre otros, quienes paulatinamente rompieron con el viejo imperio del subjetivismo y lo colocaron también en otra dimensión.

En nuestra opinión el ensayo no puede entenderse sin apelar a esa perspectiva que, retomando nociones de Peirce, llamaremos la dimensión simbólica e interpretativa: esa tercera dimensión nos conduce también a la ley que rige los actos de sentido y coincide en parte con la ley de Wittgenstein, la ley de Derrida. La más íntima ley del ensayo es la herejía, ha dicho Adorno; la ley del ensayo, me permito añadir llevando esta idea a una forma más general, es la que consiste en pensar, en interpretar la interpretación.

Las nociones de símbolo, representación, ley e interpretación suponen un enriquecimiento y una puesta en crisis fundamental del modelo lingüístico de Saussure, que es, en

rigor, desde mi perspectiva, un modelo radicalmente diferente. Así como este último dio lugar a un modelo de análisis estructural, el de Peirce dará, en este caso, las bases para un tratamiento mucho más rico y complejo, que incluya el problema de la interpretación. La base del modelo saussuriano es la noción de arbitrariedad, que a su vez tuvo un efecto paradigmático en cuanto abrió las puertas a la posibilidad de pensar en los sistemas de significación como estructura que obedece a sus propias leyes y no es por ello reductible a otra cosa. Sin embargo, la cuestión misma de la arbitrariedad nunca se profundiza suficientemente.

A diferencia de este modelo, las nociones de *representamen* e *interpretamen* de Peirce, para quien "un signo o representamen es alguna cosa (primero) que hace las veces de alguna otra cosa (segundo) para alguien (tercero), desde algún punto de vista", abren las puertas a la posibilidad de abordar las reglas y leyes, los acuerdos implícitos en la atribución de significado. Y la posibilidad de enlazar esos acuerdos con actos sociales de sentido abre a su vez las puertas a esa amplia rama que conocemos como historia intelectual. El concepto de símbolo de Peirce constituye la base misma de esta perspectiva tridimensional, por la que es posible enfatizar el carácter dinámico, temporal, al que sugiero se podría enriquecer con un radical "paso del dos al tres" en el sentido dialéctico que marca Antonio Candido como crítica a la aplicación del modelo estructuralista al análisis de la obra literaria.[60]

Como observa Eliseo Verón:

> la significación de un signo o conjunto de signos producidos en una situación (nosotros hablaríamos aquí de sentido) no es determinable si no conocemos, de alguna manera, el sistema del cual el o los signos producidos han sido "extraídos". No sólo se comunican entonces "significados", sino "valores"; y si para comunicar algo tengo que seleccionar y combinar signos, estoy simultáneamente comunicando, o metacomunicando, esa selección y esa combinación que he efectuado, porque estas operaciones remiten al valor.[61]

[60] Véase Antonio Candido, "El paso del dos al tres", en *Crítica radical*, ed. cit.

No sólo se comunican signos sino valores. (Nótese que una intuición cercana a ésta anima la propuesta mariateguiana de buscar los "valores-signo" de la cultura peruana.) Esto conlleva un enriquecimiento en la consideración de los hechos de la cultura, la sociedad y la historia, desde la premisa de que se trata siempre de fenómenos vinculados con una producción social de sentido.

Por nuestra parte adherimos ampliamente a la relectura crítica de la obra de Saussure que lleva a cabo Verón en un texto más reciente, dedicado a *La semiosis social*,[62] y a su propuesta de recuperar el modelo de análisis de Frege y Peirce, quienes a través de las nociones de sentido e *interpretamen* plantearon un modelo de análisis mucho más rico e incluyente de los procesos de significación que permite pensar en términos de terceridad.

Si recordamos el modelo bidimensional integrado por los ejes paradigmático y sintagmático, a los que se ha referido Jakobson también como los ejes de la selección y la combinación que remiten a dos tipos de operaciones, metafóricas y metonímicas, propongo su reconsideración como dos de los tres ejes que forman parte de un conjunto tridimensional en el cual aparece el tercero de la interpretación y se da un proceso de dotación de sentido a través de ese acto que denominamos sencillamente "entender" y que enlaza las dimensiones semiótica y valorativa, afectiva e intelectiva. En un sentido cercano ya había planteado Bajtin la necesidad

[61] Eliseo Verón, "Signo", en Carlos Altamirano, dir., *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 216-217.

[62] Eliseo Verón, *La semiosis social*, Madrid, Gedisa, 2003.

de atender a la relación entre los ámbitos de la sensibilidad y la inteligibilidad.

Pero el "entender" implica además establecer una ligazón entre el ámbito de lo cognitivo-abstracto y lo empírico-concreto. Wittgenstein plantea en las *Investigaciones filosóficas* una relación aún más compleja entre el ámbito de la *inteligibilidad estructural* y el de la *experiencia de la significación*. En un juego de lenguaje se condensa toda una cultura: comprender una frase es comprender un lenguaje y comprender un lenguaje es participar de una cultura.[63] Lo que vincula a los juegos no es una esencia oculta sino lo que está a la vista, y ellos sólo pueden agruparse por aires de familia, gradaciones de similitud y disimilitud que iluminan las relaciones de nuestro lenguaje. Lo que hacen los especialistas no es sino desgajar los términos de sus juegos de lenguaje. Sólo hay órdenes para finalidades determinadas. Entender el juego significa participar en él, y participar en él significa transformarlo: es la forma de vida la que ofrece un criterio público de comprensión.

Precisamente esta tercera dimensión que estoy proponiendo como "eje" del giro simbólico e interpretativo atiende a la necesidad de incluir el problema de la inteligibilidad y la experiencia en el análisis del significado. Y Bajtin fue uno de los mayores defensores del carácter social de la producción de sentido y la inteligibilidad. Por mi parte, propongo denominar provisionalmente a dicho eje como el de la "interpretación", término que permite abarcar, en sus muchas acepciones, cuestiones que van desde el proceso de intelección y comprensión del mundo hasta la dinámica propia de dicho proceso, que desde mi punto de vista se apoya a su vez en el modelo del *performance* (término que puede también traducirse como "interpretación"), e incluiría tanto

[63] Para una excelente presentación del tema véase Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 287*ss*.

la actuación performativa como la actualización de las reglas y valores en el momento de la experiencia, esto es, el momento en que la "ley" es interpretada, comunicada, actuada, representada, como sucede de manera modélica en un ritual. Jean Starobinski se refiere a los orígenes del término: "*interpres*, en su origen, designa al que interviene en una transacción [...]. El *interpres* asegura, pues, un paso; al mismo tiempo, vela por reconocer el valor exacto del objeto transmitido, asiste a la transmisión para constatar que el objeto llega en su integridad".[64] Tampoco en este caso nuestras tres dimensiones pueden pensarse de manera congelada, estática, sino en una constante dinámica, en una interrelación dialéctica, a partir de la temporalidad y la temporalización propia de todo acto de sentido. La regla social actuada y reinterpretada a través del performance es la que constituiría, entonces, nuestro equivalente a un *switch, embrague* o interfaz y hasta cierto punto sería parangonable con el modelo de los juegos de lenguaje. El caso de la metáfora es proverbial: sólo vinculamos diversos órdenes categoriales si hay un elemento valorativo y una interpretación de la regla de sentido que me permita reconocer el valor atribuido a dichos términos.

Sólo a la luz de esto último podemos comprender en profundidad la interpretación que lleva a cabo el ensayista, un "especialista" en el entender, cuando reexamina conceptos, símbolos y figuras empleados por una comunidad hermenéutica y los entrega a ella reinterpretados.

Si el "giro lingüístico" permitió replantear el problema filosófico a la luz de las cuestiones de significación y en particular de la pragmática y los actos de habla, propongo pensar en un "giro simbólico" que nos conduzca a entender

[64] Jean Starobinski, "La literatura. El texto y el intérprete", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, eds., *Hacer la historia, Volumen II. Nuevos enfoques*, Barcelona, Laia, 1979, p. 186.

de manera más rica los actos de habla como actos sociales de sentido, así como replantear la tradicional relación entre texto y contexto como resultado de procesos sociales de interpretación. Al respecto es muy valiosa la propuesta de estudiosos como Cicourel, para quien el actor es considerado "constructor de realidad". Dicho modelo está compuesto por dos grandes elementos: "conocimiento social" y "procedimientos de interpretación". Todo participante en la interacción social posee una competencia y los procedimientos interpretativos son básicos en cuanto "proporcionan un común esquema de interpretación que permite a los miembros atribuir *relevancia contextual*", a través de procedimientos interpretativos que ponen al actor social en condiciones de sostener un "sentido de la estructura social" a lo largo de los cambiantes ambientes sociales de interacción.

Si una de las claves de la semiosis social radica en considerar los actos sociales de sentido como actualizaciones de una ley general, el ensayo resulta una herramienta fundamental para entender cómo funciona esta cuestión. El ensayo reactualiza, pone sobre la mesa, hace explícitos, tematiza, problematiza, representa simbólicamente, los procesos interpretativos que maneja el complejo social y la comunidad hermenéutica a través de sus distintas órbitas. El ensayo se mueve en varios niveles, ya que, por una parte, trata de desentrañar las reglas y valores que rigen los casos particulares, y por la otra despliega esas propias reglas, que son las de su marco cultural.

No es por ello casual que varios de los más grandes ensayos de interpretación que ha dado América Latina sean a la vez el despliegue de este proceso de simbolización de sus respectivas culturas que los ensayistas retoman a través de su reinterpretación de símbolos que condensan significados propios de las respectivas culturas y que les permiten, una vez más, dar resolución estética a problemas éticos, a través

de una prosa de gran estilo. Así, diversas estrategias literarias tales como la animización y la conversión en personajes del tabaco y el azúcar en el caso de Fernando Ortiz, o bien la narrativización y cierta idealización de la convivencia entre los habitantes de la casa grande y la senzala, en el caso de Gilberto Freyre, o la interpretación de determinados símbolos en el caso de la *Radiografía de la pampa* y *El laberinto de la soledad*, permiten alcanzar el momento liminar de puesta en relación de lo instituyente y lo instituido en una sociedad a partir del vínculo entre naturaleza y cultura a la vez que sus interpretaciones se condensan en grandes figuras, conceptos y símbolos que actúan como enlace entre diversos niveles de los correspondientes textos; entendemos así uno de los grandes mecanismos de enlace entre el afuera y adentro del texto a la vez que entendemos que esa variedad temática a que da lugar el ensayo no es, como dice Gómez de Baquero, un "cajón de sastre" donde se reúnen de manera indiscriminada los diversos objetos, sino precisamente el resultado de una selección *necesaria* dentro de un amplio marco de posibilidades.

Para mostrar esta dinámica de enlace apelaré a un concepto de enorme valor heurístico: el de *palabra suficiente* (*mot bastant*), tomado por el crítico Réda Bensmaïa del propio Montaigne. Esta palabra suficiente actuaría condensando haces de significación que atraviesan varios niveles del ensayo, como el nudo que concentra y del que salen hiladas de significación, pero además, agreguemos, que enlaza esa significación interna con el mundo de la experiencia. Esta noción permite así analizar operativamente el modo en que los elementos contextuales ingresan al texto para a su vez ser reinterpretados y representados por él, así como contribuir a su estructuración como unidad de sentido con autonomía relativa. En el ensayo se da así un doble proceso de configuración de una unidad de sentido relativamente autónoma y de su correspondiente inscripción en el mundo.

Releamos a la luz de la idea de procesos sociales de simbolización y al modelo operativo textual basado en una "palabra suficiente" el siguiente fragmento de *Radiografía de la pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada:

> El cuchillo va escondido porque no forma parte del atavío y sí del cuerpo mismo; participa del hombre más que de su indumentaria y hasta de su carácter más que de su posición social. Es un adorno íntimo que va entre las carnes y la ropa interior: algo que pertenece al fuero privado, al secreto de la persona, y que sólo se exhibe en los momentos supremos, como el insulto...
>
> Es un utensilio en reposo [...]; tiene del sueño enigmático del felino. Debajo de la almohada es el perro fiel y en la cintura el ojo de la sospecha, de esa mitad del hombre que está a su espalda. Es más que el dinero en el bolsillo y que la mujer en la casa: es el alimento en cualquier lugar; el reparo del sol y de la lluvia; la tranquilidad en el sueño; la fidelidad en el amor; la confianza en los malos caminos; la seguridad en sí mismo; lo que sigue estando con uno cuando todo puede ponerse en contra; lo que basta para probar la justicia de la fama y la legitimidad de lo que se posee.[65]

El símbolo del cuchillo —a la vez metáfora y metonimia— del gaucho, permite reunir series heterogéneas de significado e integrar un amplio espectro de fuentes que versan sobre el tema: tradición oral, iconografía de época, literatura gauchesca, referencias académicas sobre la historia rural de la Argentina, discursos políticos sobre el lugar del gaucho en la sociedad, debates sobre los procesos modernizadores y la antinomia civilización-barbarie, la relación entre el gaucho y el inmigrante, etcétera. Y este símbolo es a su vez reinterpretado artística e ideológicamente a través de una

[65] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Babel, 1933, p. 235. He analizado en detalle el tema en "Ensayo, interpretación y procesos de simbolización. Un estudio comparativo de *Radiografía de la pampa* y *El laberinto de la soledad*", en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, CCyDEL-UNAM, 2003.

operación paradójica por la cual Martínez Estrada convierte al cuchillo en arma a la vez que en herramienta, en franco contraste con la visión de Sarmiento, quien planteaba en su *Facundo* que el cuchillo es un arma que dejará de serlo para convertirse, paulatinamente, en herramienta civilizadora. La visión progresiva de Sarmiento, quien augura el necesario desplazamiento histórico de la barbarie por la civilización, contrasta con la visión crítica de Martínez Estrada, quien convierte la oposición en paradoja: barbarie y civilización habrán de coexistir sin que ninguna anule a la otra.

El cuchillo es reinterpretado simbólicamente por el ensayista, quien aprovecha además su arcaico vínculo con la corporalidad, con la sangre, con la muerte, con el ritual, en los varios sentidos con él relacionados: el hecho de marcar al enemigo, su carácter fálico, las posibilidades de contemplarlo en un performance elemental como es la pelea cuerpo a cuerpo, que es una representación de las tensiones y la lucha por el lugar y la jerarquía en una sociedad: hay sangre, hay muerte o hay, a veces, sólo el marcar, esto es, herir al enemigo para, como se hace con los animales, mostrar quién es su dueño.

La pelea a cuchillo dramatiza así la pugna entre naturaleza y cultura, vuelve a poner sobre el tapete las relaciones sociales, las tensa. Pero incluso cuando el cuchillo se pinta de manera pasiva, cuando su posesión se considera sólo medida precautoria de defensa, cuando la mujer o el hombre duermen con el cuchillo bajo la almohada, se está también simbolizando la precariedad de una sociedad donde no hay instituciones que defiendan al acosado, quien se ve obligado a hacerse justicia por la propia mano.

Atendamos a la sagaz elección de un signo como el de la sangre, que puede operar a la vez como índice, síntoma y símbolo, y que reúne a su vez, en sí mismo, y en su carácter límite, órdenes de sentido tan diversos y contrastantes como la vida y la muerte, el cuerpo y la lucha, de tal modo que

permite abarcar un amplio espectro que va de la referencia a la experiencia inmediata hasta temas altamente codificados que apuntan a su vez al modo en que una comunidad se asoma al ámbito de lo sublime.

Cierro mis reflexiones con este símbolo, que me permite mostrar a su vez otra de las claves del ensayo: si bien en apariencia la libertad temática del ensayo es enorme, existe a la vez una restricción fundamental: se trata de una permanente interpretación, de una permanente puesta en valor de los objetos culturales.

Esto nos conduce a pensar que el ensayo no es sólo un ejercicio de interpretación ni es sólo un eficaz proceso de comunicación de las ideas, sino que es, más aún, una poética de la interpretación, una configuración de la prosa que nos remite a su propia especificidad, a su propia opacidad, a su propia ejemplificación de ese mismo proceso de interpretación. Ya hemos dicho que el ensayo cumple con los requisitos propios de la obra artística: densidad sintáctica, densidad semántica, saturación relativa, ejemplificación, referencia múltiple y compleja. Hemos dicho también que, en cuanto proceso de simbolización, obedece a una ley cultural y social que él mismo ejemplifica. Lejos de apelar al lenguaje como mero recurso instrumental, el ensayo se apoya además en los grandes resortes y recursos del decir productivo: capacidad polisémica, metafórica, simbólica. El ensayo es, en su más alta expresión, trabajo artístico sobre el lenguaje, voluntad de estilo, poética del pensar: una poética de la interpretación.

IV. EL ENSAYO EN UNA NUEZ

Existe un cierto consenso en la comunidad de lectura en cuanto a los rasgos fundamentales del ensayo: se suele designar como tal a un tipo de texto escrito en prosa no ficcional, que muestra la perspectiva particular de su autor y, más aún, la fuerte relación personal e incluso vital del escritor con la materia del mundo por él tratada, de tal modo que ésta se presenta también de manera fuertemente personalizada. Pero a despecho de estas escasas características mínimas en las cuales se suele coincidir (prosa, carácter no ficcional, perspectiva personal del autor, apertura a un amplio espectro de temas, problemas y formas de tratamiento), son muchas más las divergencias en las distintas caracterizaciones y definiciones. Algunos críticos enfatizan su carácter de prosa de ideas o su vínculo con el ámbito intelectual, en cuanto a través del ensayo se despliega un proceso interpretativo o explicativo por el cual una personalidad individual manifiesta un estilo del decir y un estilo del pensar y da cuenta de un determinado estado del mundo. Otros, en cambio, prefieren subrayar la voluntad de estilo literario, y desesperan por encontrar en él ciertas constantes formales y genéricas, aunque muchos más prefieren mostrar su carácter "proteico", "excéntrico", "híbrido" y referirse a él como "literatura en potencia" que no encuentra un lugar fijo en el sistema de los géneros. Quienes insisten en el carácter mixto o incluso ambiguo del ensayo tratan de apoyar sus enfo-